PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

99

ARTE

CELLINI: *Fra' Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto* - ZERI: *Un riflesso di Antonello da Messina a Firenze* - EMILIANI: *Fra' Paolo Novelli, converso olivetano*

Antologia di artisti

Appunti

MARZO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1958

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno IX - Numero 99 - bimestrale - marzo 1958

SOMMARIO

PICO CELLINI: *Fra' Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto* - FEDERICO ZERI: *Un riflesso di Antonello da Messina a Firenze* - ANDREA EMILIANI: *Fra' Paolo Novelli, converso olivetano*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Un nuovo Parmigianino* (R. Longhi) - *L'allegoria della 'Vita humana' di Francesco Grassia* (I. Faldi)

APPUNTI

Ricostruzione parziale di un dossale riminese (A. Martini) - *Una 'Deposizione' di scuola riminese* (F. Zeri) - *'Andrea Mantegna as Illuminator' by Millard Meiss* (G. Fiocco) - *Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore* (L. Moretti)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 900
(estero L. 1100)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 4800
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 6000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

PICO CELLINI

APPUNTI ORVIETANI III.

FRA' BEVIGNATE E LE ORIGINI DEL DUOMO DI ORVIETO

La storia della costruzione del Duomo di Orvieto fu certo assai complessa. Già, per arrivare a giustificare quanto mi sembrò a suo tempo di aver compreso, sia dal diretto rilievo del monumento, sia dallo spoglio dei documenti e dei numerosi scritti, in cui assai vario e mutevole appare il giudizio, venni in due precedenti appunti orvietani e in alcuni altri articoli, partitamente precisando dati di fatto e molte mie osservazioni. Spererei ora di concludere in maniera persuasiva sui dibattuti problemi della scultura e dell'architettura della nuova fabbrica.

Tralasciando di riassumere i più vecchi pareri degli storiografi locali, utili per le risultanze degli spogli d'archivio, ma superati nell'articolazione del giudizio critico, giova rammentare che il primo a dire una parola nuova sull'argomento fu lo Schmarsow. Egli ben chiarì, nel suo strano italiano, che i due progetti su pergamena della facciata del Duomo '*appartengono a due indirizzi di architettura gotica molto differenti tra loro... Sono confessioni di due persone distinte; il priore*, (intendi l'autore del più antico progetto) *ama il verticalismo gotico francese delle cattedrali del nord di Francia; l'altro resta partigiano dell'orizzontalismo conservato anche nel gotico italiano, importato dai monaci cistercensi, alla scuola dei quali in San Galgano appartiene anche l'architetto ingegnere senese, che entra in scena adesso.*' [1], cioè Lorenzo Maitani, autore di un solo progetto, com'è annotato negli antichi inventari dell'Opera. Risultando anonimo il primo progetto, fu allora attribuito dallo Schmarsow stesso, con artificioso argomentare, all'incerta entità artistica di Ramo di Paganello, nativo di Siena, che egli suppose allevato in Francia e possibile discepolo di Jean de Chelles. Restò quindi facile al Valentiner successivamente soppiantare Ramo col più documentato Nicola di Nuto [2], nelle sue osservazioni sulla scultura senese e pisana del Trecento, e smorzare gli eccessivi entusiasmi dello Schmarsow, pertinace sostenitore dell'assoluta dipendenza del progetto orvietano, sin nei minimi dettagli esecutivi, da esempi oltramontani. E dallo studio del Valentiner, in cui molto, anzi troppo, si attribuiva a Nicola di Nuto,

la fama di questo mediocre scultorello senese s'andò dilatando a dismisura, e nel contempo vennero a crearsi i fallaci presupposti per la conseguente configurazione di una scuola di scultori senesi post-pisani, a caratteri prerinascimentali. Estrema conclusione a cui giunse il De Francovich [3], interpretando le carte a favore di Lorenzo Maitani, preminente personalità nell'Opera d'Orvieto, a cui trasferì ogni merito della progettazione e delle sculture; mentre di lui, con assoluta certezza, può solo dirsi che, per essere stato ingegner militare e architetto, godé al suo tempo di molta reputazione per saper risolvere praticamente le difficoltà tecniche del costruire. Capacità che emerge, oltre che dai documenti, dal progetto ch'egli ci ha lasciato per la facciata del Duomo, con la modifica della parte superiore, dove, in una sommaria indicazione grafica, la primitiva idea è ripensata in una statica geometrizzazione degli spazi, rinunciataria di ogni slancio e ardimento /*tavole* 1, 2/. In questo schema infatti, dopo il 1310, sarà riorganizzato quanto c'era di pronto e già messo in opera, e di predisposto per la prosecuzione della elaborata facciata. I lavori erano stati interrotti per qualche tempo, mentre si dubitava per la stabilità dell'edificio, per cui si ricorse al Maitani; che, venuto in Orvieto, trovò gran parte delle decorazioni a posto, nei due pilastri di facciata, ai lati del portale mediano, circa all'altezza della linea dei bronzi.

La dimostrazione di questi fatti è stata da me data in più tempi, da quando mi ridussi a scorporare in spiccioli articoli quell'unica troppo lunga relazione del rilievo da me eseguito in Orvieto nell'inverno 1931-32, che per un momento ebbi l'ingenuità di credere potesse essere pubblicata per intero, così com'era [4]. Da allora avevo già concluso che il primo architetto, l'ideatore cioè della fabbrica orvietana, dovesse essere il perugino fra' Bevignate; il quale mi sono già ripetutamente affaticato a trarre dall'ombra; sempre sostenuto dalla fiducia di potere alla fine persuadere della realtà di un assunto, che via via, per brevi cenni, andavo ribadendo, quasi a saggiare la capacità ricettiva e, perché no, l'umore degli specialisti. Si constata che in questi anni la critica ha potuto essere appagata di costruzioni fittizie, come quelle fatte sul nome del Maitani, di cui non esistono documenti per dire che fosse scultore, di panegirici su ombre, come quella di Ramo di Paganello, e di abbagli di valutazione com'è avvenuto per Nicola di Nuto, da me ridimensionato nei suoi angusti confini [5]; si sono visti pure con simpatia gli sforzi ingegnosi per isolare dall'anonimo alunnato di Nicola Pi-

sano i primordi di Arnolfo, o la personalità di un Lapo (e perché non di un Donato o di un Goro?) a detrimento della figura, abbastanza documentata e chiara del povero misconosciuto fra' Guglielmo da Pisa [6]. E si resta sconcertati nel vedere quanto rilievo, sin nei libri di divulgazione e nei testi di storia dell'arte per le scuole medie, queste figure così poco certe hanno fortunosamente assunto; mentre di regola si tace di un realissimo fra' Bevignate, scultore ed architetto, autore tra l'altro della Fonte di Perugia, il cui nome si trova documentato per il Duomo di Orvieto, e per antica tradizione rammentato per il San Francesco di Gubbio. Nelle due più recenti pubblicazioni, *Le sculture del Duomo di Orvieto* del Carli [7] e gli studi dell'architetto Renato Bonelli sulle fasi costruttive del medesimo [8], di grande apporto per la conoscenza specifica che i due autori hanno, l'uno della scultura e l'altro dell'architettura di questo periodo, noto che essi, pur aderendo ai punti essenziali di quanto in proposito ero andato sostenendo, non si decidono, come avrei desiderato, ad accogliere il nome di fra' Bevignate come l'architetto, ideatore e guida fattiva di ogni ornamento del Duomo avanti la venuta del Maitani. Tuttavia il Bonelli, dai miei brevi cenni, è giunto a dimostrare che, persino tecnicamente, l'intervento del Maitani fu una serie di maldestre iniziative, a cominciare dai celebrati speroni, che non servivano punto, e che sono un aggravio alla statica dell'edificio, confermando in modo deprimente l'equivoco della fama usurpata del Maitani in ogni campo; e, quasi per un disgusto che sembra provare lui, tecnico, per le dissertazioni attribuzionistiche, scrive che a suo avviso: '*voler trovare forzatamente un architetto al primo disegno, significherebbe cedere ad un desiderio aneddotico di addossare ad una persona pratica il merito di un'opera d'arte, scendendo dalla critica alla piccola ricerca di cronaca*' [9].

Quindi, non sentendosi di accogliere fra' Bevignate né di proporre altro nome storico, il Bonelli si restringe a coniare un 'Maestro del Duomo di Orvieto', astro isolato, autore di quell'unico edificio. A questo proposito il Carli, che pure accetta i miei risultati circa i tempi della fabbrica orvietana, entra in polemica con il Bonelli per il concetto della scarsa importanza riguardo al nominativo dell'autore nella valutazione di un'opera d'arte, poiché, come sottilmente egli ragiona, (dato che i due progetti sono chiaramente interdipendenti, e che il secondo è del Maitani) '*quando si passa alla costatazione che nel primo progetto appar già abbozzato per la coppia interna dei pilastri quel tipo di decorazione che poi senza sostanziali*

variazioni, verrà tradotta nei marmi della Cattedrale, diviene per noi assai importante non tanto la ricerca della paternità del progetto monocuspidale, quanto il sapere se esso sia o no del Maitani' [10]. Ristabilito, con nuovo discorso, il rapporto di 'croquis' e e 'maquette' tra la Madonnina disegnata nel progetto, e quella lignea del Museo dell'Opera, osservazione di bagaglio comune, già fatta dallo Schamrsow, e di cui, tra l'altro, s'era diffusamente parlato tra noi — col Ragghianti e gli altri nostri coetanei — il Carli, dopo aver così bene lumeggiato in un unico gruppo unitario, per stile ed intenti, le opere del primo periodo, quando sembrerebbe che stia per entrare nel vivo del problema, diverge dalla verità quasi del tutto già discoperta: '*L'unica ipotesi alla quale non si possono ora muovere serie obiezioni... è che il progetto monocuspidale si colleghi alla prima fase della costruzione del Duomo, durante la quale vediamo, dagli scarsi ricordi documentari, riemergere la nebulosa, ma indubbiamente notevole, figura di un reputatissimo ingegnere-architetto della fine del secolo tredicesimo: quella di fra' Bevignate da Perugia, che fu già collaboratore dei Pisani nell'erezione della celebre Fonte di Piazza. Ma qui bisogna fermarci, anche per evitare il pericolo di trarre arbitrarie illazioni dal fatto che Bevignate era benedettino, cioè apparteneva ad un ordine monastico, che tanta parte aveva avuto nella diffusione in Italia di quei modi gotici d'Oltralpe, di cui il progetto monocuspidale appar così intimamente permeato*' [11].

Non posso comprendere come mai il Carli si sia lasciato assalire da così scrupolosi dubbi davanti all'austera figura di fra' Bevignate, per poi molto concedere alla fantasia, nella rievocazione del senese Ramo di Paganello, di cui nessuno conosce la fisionomia, ma solo si ha memoria ch'era un poco di buono, fuggitivo dalla patria in luoghi oltramontani per aver commesso adulterio ed ucciso la propria donna. Di lui, all'infuori della parlantina affocata della sua terra, che può ancora intendersi nel rileggere le fanfaronate e gli elogi sperticati, per rendergli possibile il ritorno, è stato accertato principalmente, ad opera di Peleo Bacci [12], che una volta in Siena Giovanni Pisano non lo volle, come suol dirsi, tra i piedi, nell'Opera di Santa Maria, malgrado Ramo fosse autorevolmente raccomandato. Molti anni dopo riappare a conciar pietre nella petriera di Parrano, nei pressi d'Orvieto, in una baracca di legno, insieme con altri scalpellini, con lui là distaccati dalla 'Loja operis' d'Orvieto.

Questo è tutto; onde decade anche il tentativo del Carli di far rivivere ulteriormente Ramo di Paganello, sia pure come solo scultore. Ma il raggruppamento delle opere resta

valido, e soprattutto il metodo comparativo tra sculture disegnate nel progetto e corrispondenti realizzazioni nel marmo. Ed è proprio dall'attenta considerazione di queste concordanze e dal gustare punto per punto il disegno del primo progetto, delineato con florido grafismo da miniatore ed architettato con la puntigliosa sottigliezza di un orafo, che ci si addentra nello spirito di questo raro artista, che nel concepire le sue complesse opere le informa, com'è stato chiarito per la Fonte di Perugia [13], costantemente ad alti pensieri didascalico-moraleggianti, perché potessero parlare al popolo con la lingua dell'arte, sentita come lavoro e preghiera. Qui in Orvieto, infestata dagli eretici e riscossa alla fede da strepitosi miracoli, si trattava di glorificare nuovamente Maria, Sedes Sapientiae, discepola del Verbo incarnato e distruttrice delle eresie, per cui ci appare logico che si parlasse di fare la nuova cattedrale 'ad instar Sanctae Mariae de Urbe', cioè non tanto con le caratteristiche costruttive, quanto piuttosto con le stesse prerogative della basilica romana; giacché a chi proponeva tale divisamento era noto che in questa pubblicamente si condannavano le eresie e si bruciavano i libri che le contenevano. Nella volontà di ristabilimento dell'ortodossia, l'ingegnoso fra' Bevignate illustrò nei quattro pilastri l'essenza della dottrina cristiana, istoriandovi l'albero di Jesse con le profezie messianiche, l'albero della Vita col ciclo narrativo della venuta del Messia, la creazione e la storia dell'uomo, e il suo ultimo fine col premio e il castigo. Sul portale pose il simulacro di Maria in maestà, mentre è per ascendere portata dagli angeli gradienti a ritroso le scale del cielo, dove appunto, su nella più alta cuspide, nel fulgore del mosaico, riappare incoronata. Al termine dei pilastri mise le statue dei quattro evangelisti Luca, Matteo, Marco e Giovanni, con sotto i rispettivi simboli, e distribuì sei statue di santi protettori, due su ciascun architrave dei tre ingressi, sulle cuspidi minori gli arcangeli Michele e Raffaele, e sulla maggiore il santo Agnello; su ogni pinnacolo un angelo, di cui si distingue bene solo quello del Giudizio, con la sua tromba fatale. E non è improbabile che, oltre a questi intelligibili segni, il nostro frate costruttore aggiungesse anche i simboli di un sincretismo esoterico, oscuro ora per noi, ma che doveva essere chiaro a chi era allora capace d'intendere il significato di certi numeri ricorrenti, e cosa volesse significare la ruota nel quadrato, e sul quadrato il triangolo equilatero. Evidente invece ed ovvio è che fra' Bevignate fosse edotto dei modi decorativi del gotico fran-

cese, ma non è detto che ne avesse studiato sul luogo i metodi costruttivi, perché quel tanto di esile e già avanzato goticismo che appare nel progetto poteva a lui derivare dalla conoscenza di manufatti artistici di scambio, da disegni, che giravano per le mani degli artisti in gran numero, e soprattutto da oreficerie di reliquari. Anzi giova mettere in evidenza che, sotto a quella inflorescenza gotica di pinnacoli e di motivi ornamentali francesi, permane l'ossatura tipicamente umbra, che è caratterizzata dall'insistenza di un'unica grande cuspide a coronamento dell'edificio, dal rosone iscritto nel quadrato, dalla demarcazione di un motivo orizzontale che spartisce in due il corpo della fabbrica, e dal basamento con l'ornamentazione, che dalla porta centrale s'espande in facciata sui pilastri laterali. La novità consiste in una più moderna redazione alla francese dei piloni o torrette, già adottata probabilmente da frate Elia nel San Francesco d'Assisi, e nella esasperazione della soluzione del frontispizio tripartito, sugli archi dei tre ingressi, già adottata da Giovanni Pisano nella 'Facciata semplice' del Duomo di Siena [14].

Tutto il resto, la pianta, l'alzato, gli archi, i capitelli e i pilastri cilindrici, è strettamente nostrano: onde l'animatore della fabbrica si dimostra chiaramente un umbro, dallo spirito ardito e pronto, che assomma in sé tutte le esperienze della cultura e della tecnica delle vecchie 'scole' dei costruttori lombardi, comacini e cosmati, insieme con le più recenti conoscenze. Egli rielabora ulteriormente il tradizionale schema di facciata umbro, in quell'ultima nuova forma che aveva assunto, nel Duomo di Spoleto e nel San Rufino di Assisi, con l'apporto normanno, dopo la 'pax Innocentiana'. Quando trattai di lui a proposito della fonte di Perugia, lo dissi pratico di Roma e a conoscenza dei suoi edifici; e il Duomo di Orvieto ce ne dà conferma, vedendosi ripetuta in esso, com'è stato da altri già notato, la sala concistoriale del Laterano, con le absidiole esterne, ripristinata da Innocenzo III; e teneva anche presente la soluzione delle absidi, con paraste cilindriche, di San Giovanni e di Santa Maria Maggiore, rinnovate in quel periodo e che io per ipotesi attribuii a frate Elia [15].

Un riscontro diretto con la fabbrica assisiate di San Francesco può vedersi nell'apertura di luci disegnate nel progetto sopra le porte laterali: due bifore che spalleggiano un rosone, il tutto ricavato nel vano di un arco acuto, esattamente come è stato realizzato nelle porte gemine della chiesa superiore ed inferiore di Assisi.

Ci appare chiaro pertanto come fra' Bevignate, malgrado l'aspirazione di far qualche cosa di veramente nuovo, restasse poi con filiale attaccamento legato ai sistemi di costruire della propria terra; e questo c'illumina anche sul modo ch'egli ebbe di concepire le decorazioni e le sculture. Sempre coerentemente umbro in ogni sua manifestazione d'arte, egli rielaborerà il peculio dei motivi autoctoni con gli occhi e la mente aperti agli ultimi raggiungimenti dell'espressione artistica che giungeva in Perugia per le consuete vie. Da Roma, oltre che dai rinnovamenti operati da Arnolfo nella scultura e nell'architettura, venivano nuove sollecitazioni dalle grandi opere giottesche, allora esistenti, e che certo non erano inferiori alle assisiati, e ancor più, si direbbe, dai cicli d'affreschi cavalliniani e torritiani, in cui s'addolciva la grinta cimabuesca; da Rimini e sin dalla lontana Venezia i diversi accenti della cultura adriatica; da Siena giungeva il mondo grecanico di Coppo e di Duccio, da Bologna e dal Regno la cultura francese, mediata nelle due accezioni parigina e angioina. Alla vitale influenza di tanti impulsi, i vecchi motivi nell'arte di Bevignate prendono nuovo vigore, proprio come si vede nello sviluppo dei girali d'ispido acanto, condotto nei pilastri del Duomo di Orvieto a figurare inusitati alberi genealogici, con lo stesso florido rigoglio con cui in Roma il Torriti l'aveva piegato a fingere la pergola celeste nel catino musivo di Santa Maria Maggiore. E non è a caso che si accenni ad un parallelo Torriti-Bevignate, perché in realtà sono molto affini nel loro intimo sentimento e nella fiabesca narrativa delle loro rappresentazioni. L'arte di entrambi ci riconduce direttamente a Venezia, come fonte principale d'ispirazione e come interesse tecnico; l'occasione per il Torriti potrebbe essere stata la ricerca delle tessere musive e per Bevignate l'arte fusoria e l'idraulica. Non è forse, accanto al nostro, rammentato nella Fonte di Perugia il 'Magister aquarum' Boninsegna da Venezia? Ma veniamo al problema delle sculture.

Già riconobbi di sua mano i bronzi della Fonte di Perugia, cioè il gruppo delle Ninfe, il fastigio girevole dei grifi e leoni, alcuni bocchettoni a protome d'animali, e il grifo e il leone, ora sul Palazzo pubblico, mentre il bacino bronzeo col relativo capitello e la colonna di sostegno, coi rimanenti bocchettoni di più rozza fattura, vanno assegnati al Rosso, scultore perugino. Il confronto di questi bronzi con opere figurative veneziane, di pochi anni anteriori, e precisamente delle Ninfe perugine con le Virtù del secondo arcone del

portale maggiore marciano, riproducenti, come ha indicato il Coletti [16], le identiche figurazioni delle Virtù in mosaico che possono vedersi nell'interno della Basilica, nella cupola dell'Ascensione, ci dice dell'indiscutibile suggestione che queste opere veneziane dovettero avere su fra' Bevignate, dandoci la certezza di un soggiorno del nostro nella città dei Dogi. Ma quel che mi sembra più istruttivo è la constatazione che indirettamente si fa della sopravvivenza in Venezia di un antico modo tecnico di procedere nella realizzazione delle opere d'arte. Questo trasferire da una figurazione grafica ad una plastica ci richiama alla mente quella che era in un altro campo la prassi comune per le decorazioni musive, che erano concordemente condotte innanzi dall'opera successiva di un *magister imaginarius*, di un *parietarius* e di un *musivarius*. Si può anzi credere che nel Duecento e nel Trecento l'invenzione di cicli figurativi in scultura fosse affidato di regola o almeno assai sovente ad un maestro pittore o miniatore che fosse, come appunto c'è memoria per le formelle del campanile di Giotto, per le Virtù della Loggia della Signoria e per le storie del monumento del Tarlati. E ancora nell'Opera del Duomo di Orvieto si conserva la parte maggiore [17] di una pergamena con il progetto accuratamente istoriato di un pulpito, che non fu mai eseguito nel marmo, ma che ci si rivela di un pittore senese della cerchia del Barna; non vi è dubbio che per tutte le parti figurate che furono eseguite in scultura per il Duomo d'Orvieto, ci si attenesse per l'appunto a tal procedimento, come del resto già osservai nei miei precedenti scritti. Dopo i primi campioni nei due pilastri interni, scolpiti sul luogo da Bevignate stesso e in sottordine da fra' Guglielmo e dagli altri maestri intagliatori del primo periodo /*tavola* 3/, utilizzandosi quei rari pezzi di marmo, tutti di spoglio, rintracciati nei più disparati monumenti e luoghi, essendovi assoluta carenza di materiali, si ordinarono su disegno le parti mancanti fuori Orvieto. Per cui essendo possibile, nella ricerca per la definizione dello stile dei rilievi d'Orvieto, risalire alle manifestazioni pittoriche che li hanno generati, ci sembra calzi assai bene, nel caso nostro, lo spirito inventivo che anima le miniature di un gruppo di corali che si conservano in Perugia, che gli specialisti riconoscono del XIV secolo e di una scuola di miniatori locali influenzati dal Torriti e dal Cavallini. A osservare queste miniature e a compararle con alcune scene dei rilievi d'Orvieto, ci si fa persuasi che la progettazione di quesi sia stata fatta proprio da artisti con la stessa educazione [18].

E nel cuore dell'Umbria esiste pure un monumento che solo ora, ultimati i grandiosi restauri in corso, sarà completamente studiato, in cui si rinvengono 'in nuce' tutti i motivi scultorei, che poi saranno sviluppati in Orvieto. Intendo il Duomo di Todi, in cui a mio vedere lavorarono, dopo la morte di Nicola Pisano e la partenza dall'Umbria del figlio Giovanni, le maestranze della Fonte perugina [19]: cioè qualche anonimo allievo dei Pisano nel portale, con l'intervento di Bevignate nella scultura della Vergine */tavola 4/* al centro della lunetta e nel gruppo a lato con la figura del Vescovo donatore accompagnato dall'Angelo */tavola 5/*, mentre a riscontro la barbarica figurazione di Virtù [20] è opera di una mano umbra che potrebbe anche essere quella del Rosso, al quale dovrebbero pure attribuirsi, come poi vedremo, la maggior parte dei capitelli figurati nell'interno del tempio.

Lo stile di Bevignate nella scultura ben si segue nel suo svolgimento. Dai bronzi di Perugia — ove da un'intima visione neo-ellenistica e veneteggiante, nella quale ogni forma è schematizzata e rilevata in un corrusco brillio di guizzi di luce, che meglio si avverte negli arguti smilzi animali del bocciuolo, con quelle alucce sforbiciate nella lastra metallica, che non nelle ninfe, in cui è un fare appena più ampio suggerito dai Pisano, ma dove pure, a ben vedere, insorgono scatti improvvisi di membra e vieti arrovellamenti bizantini di vesti — si perviene ai marmi di Todi, in cui l'insegnamento di Nicola è evidente nell'agile Madonna, frastagliata di luce e d'ombre, archetipo della Madonna tinesca d'Arrigo più che quella lignea d'Orvieto [21], e nella addolcita plasticità del Vescovo e dell'Angelo, affine agli stilemi di fra' Guglielmo, identificati dal Venturi nella statua onoraria di Bonifacio in Orvieto. Nell'interno del Duomo di Todi, oltre all'invenzione dei capitelli con le foglie agitate dal vento */tavola 6/*, di derivazione bizantina (vedi quelli nel nartece di S. Marco), si rinvengono pure alcuni motivi tipici del suo stile, in due formelle a basso rilievo: una con un albero di fico a figurare quello della scienza del bene e del male, a cui s'attorce il serpe che ne attossica il frutto */tavola 7 a/*, e l'altra con un tralcio di vite calligraficamente avvolto in doppia spirale */tavola 7 b/*, entrambi ricercati nei dettagli con amore: l'albero sforacchiato di sottosquadri ad accogliere ombre, e il tralcio arabescato sullo sfondo luminoso, a filtrar luce; tutti e due nascenti su cocuzzoli di terreno a zolle sovrapposte, con le prode che dibordano una sull'altra come il rifrangere

delle onde. E qui siamo già nel mondo espressivo dei rilievi d'Orvieto, ove tutto vibra all'unisono della stessa vitalità palpitante, ove le persone sono pervase da un fremito interiore di vita che le aziona in rapidi e chiari gesti; stormiscono le foglie, alitano gli animali, intenso e pungente è lo scrutar degli sguardi. Al mormorio delle acque serpeggianti nei letti acciottolati risponde il frusciare delle vesti e il trillo dei bordi e dei nastri, l'arricciolarsi delle chiome e dei pelami, il drizzar delle penne e dei virgulti.

Insensibile a tanta commozione naturalistica davvero per certi aspetti prerinascimentale, come ha detto il De Francovich, restò il Rosso, rude e antiquato maestro della taglia perugina, il quale si esprime mescolando elementi comacini e adriatici e non disdegnando vecchie reminiscenze decorative locali, addirittura longobarde, nei bordi delle vesti a cerchietti concentrici e nel medaglione che pone sul petto alla sua sgraziata figurazione di Virtù /*tavola* 8 *a*/. Nell'altorilievo della Vergine /*tavola* 8 *b*/, e nelle altre figure di Santi nei capitelli, si vede bene ch'egli rimase chiuso sia a Bevignate che ai Pisano, e solo in qualche modo fu toccato dal fare bloccato e abbreviato di Arnolfo, ch'egli ammirò negli Assetati di Perugia e pure in Roma, come ci persuadono due angeli turiferari, nel Museo di Todi /*tavola* 9 *a*, *b*/, che ripetono la idea e la funzionalità degli angeli posti da Arnolfo all'interno, a ridosso dei peducci, del ciborio di S. Paolo /*tavola* 10/, che forse il Rosso imitava in quello ora smembrato di Todi. Sua ultima opera è il portale per la porta di Postierla del Duomo di Orvieto, che firmò nell'architrave di bronzo, ai piedi del Cristo con i dodici apostoli, e dove pure scolpì nella dura pietra le tre edicolette di coronamento con un profeta e due angeletti col turibolo, simili in tutto ad uno erratico, anche nel Museo di Todi.

Di Bevignate in Orvieto resta ancora da osservare, nel modelletto ligneo della Vergine con il Figlio, il dettaglio della colombella che si dibatte, o meglio si anima nella mano del Bambino Gesù /*tavola* 11/, a paragone di quelle che nidificano torno torno al grande capitello interno, pure certamente di sua mano /*tavola* 12/. Va da sé che per i bronzi s'erano apprestati per tempo i modelli in legno e cera, che poi si ripresero a formare e gettare agli ordini del Maitani; a lui anteriore giudicherei il gruppo dei tre angeli di sinistra, fuso e rinettato con maggior cura del destro.

Come si osserva anche in fotografia, il suppedaneo a tre gradini è traforato a giorno, a quadrilobi e biforette di quel

tipo che si vede disegnato nel progetto di Bevignate. Del resto egli aveva pensato e progettato ogni cosa, compresa l'estensione ultima della decorazione nei pilastri, ai due estremi della facciata, con la Genesi e il Giudizio, perché, come, si è già notato, nella guglia corrispondente pose il segno dell'angelo con la tromba. Né potrebbe altrimenti essere avvenuto, giacché tutti gli studiosi sono concordi nel riconoscere in tutta la parte basamentale sino alla linea dei bronzi compresi, un'unità di stile vigile e coerente, sia pure nel succedersi dei tempi e delle varie mani, già ben distinte dal De Francovich e dal Carli. Dopo aver riconosciuto di Bevignate la parte che il De Francovich assegnò al 'Quarto Collaboratore' e restituita a fra' Guglielmo quella che già il Venturi gli aveva giustamente attribuita, resta a chiarire chi siano gli esecutori materiali degli ultimi rilievi */tavola* 13/.

Purtroppo di quel periodo, nell'archivio dell'Opera, non esistono dati per i nomi dei maestri, ma da vari documenti può dedursi che le sculture arrivarono bell'e fatte da fuori: considerazione che già feci e che ora vedo favorevolmente accolta dal Carli. Tenendo presente quanto egli ha dimostrato per la formazione oreficeresca di Goro di Gregorio, direi che questi ultimi rilievi potrebbero essere stati eseguiti da scultori con similari precedenti esperienze nell'oreficeria, quali sappiamo che furono Lando di Pietro e Andrea da Pontedera. E stimerei che il primo, recentemente riscoperto */tavole* 14, 15/, ne fosse, per evidenti ragioni stilistiche, il principale esecutore; e che il secondo vi abbia lavorato spersonalizzato e in sottordine, in quelle parti in basso del Giudizio in cui quasi tutti hanno visto la presenza di un fiorentino. Nel 1322 Lando di Pietro è in Firenze, rammentato per aver bilicato la campana del Comune. La sua presenza convalida forse una vecchia consuetudine di rapporti con Andrea e con le maestranze che allora stavano intagliando la decorazione del Campanile. Infine nella primavera del 1347, quando Andrea verrà ad Orvieto come capo maestro, recando con sé la statua della Vergine già pronta per la lunetta della porta di Postierla e i marmi per gli angeli da metterle a lato, Lando era morto: e questo lavoro, come già scrissi[22], va considerato l'ultima consegna dei lavori predisposti e ordinati fuori di Orvieto, prima da Bevignate e poi dal Maitani.

NOTE

[1] A. Schmarsow, *Orvietana, Per la Storia del Duomo d'Orvieto*, in 'Bollettino d'Arte' (1932), p. 486.

[2] W. R. Valentiner, *Observations on Sienese and Pisan Trecento Sculpture*, in 'The Art Bulletin', (1927), vol. IX.

[3] G. De Francovich, *Lorenzo Maitani scultore e i bassorilievi della facciata del Duomo di Orvieto*, in 'Bollettino d'Arte' (1928).

[4] Il mio lavoro rimase inutilmente circa un anno in esame per la pubblicazione presso l'Istituto di Storia e Archeologia di Roma; successivamente, per benevolo interessamento del prof. Mario Salmi, potei pubblicarne le prime parti: P. Cellini, *Appunti Orvietani. Per Andrea e Nino Pisano*, in 'Rivista d'Arte' (1933), e *Appunti Orvietani II. Per Lorenzo Maitani e Nicola di Nuto*, ibid. (1939).

[5] P. Cellini, *Appunti Orvietani II*, p. 230 e ss.

[6] Per la sua rivalutazione vedi: P. Cellini, *Di Fra' Guglielmo e di Arnolfo*, in 'Bollettino d'Arte' (1955).

[7] E. Carli, *Le sculture del Duomo di Orvieto*, Bergamo (1947).

[8] R. Bonelli, *Fasi costruttive ed organismo architettonico del Duomo di Orvieto*, Bagnoregio (1943); R. Bonelli, *Il problema critico dei disegni per la facciata del Duomo di Orvieto*, in 'Bollettino dell'Istituto St. Art. Orvietano' (1947); R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto e l'Architettura Italiana nel Duecento e Trecento*, Città di Castello (1952).

[9] R. Bonelli, Op. cit. (1947).

[10] E. Carli, Op. cit., p. 12.

[11] E. Carli, Op. cit., p. 14.

[12] P. Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze (1944).

[13] G. Nicco Fasola, *La Fontana di Perugia* (1951); P. Cellini, *Della Fontana Maggiore di Perugia*, in 'Paragone' n. 15 (1951).

[14] P. Cellini, *La 'facciata semplice' del Duomo di Siena*, in 'Proporzioni' (1948), II.

[15] P. Cellini, *Ricordi normanni e federiciani a Roma*, in 'Paragone' n. 81 (1956).

[16] L. Coletti, *Le arti figurative*, in *La Civiltà Veneziana del Trecento* (1956).

[17] La parte che manca, con il dittico della Discesa al Limbo e la Deposizione dalla Croce, si conserva nel Gabinetto dei Disegni di Berlino.

[18] I corali a cui alludo sono quelli ben noti della Biblioteca Augusta di Perugia, in parte provenienti da S. Domenico, di diverse mani e di varia altezza di stile, ma tutti perugini e dei primi decenni del XIV secolo. Essi si differenziano dalle miniature coeve di altre scuole, soprattutto per la tipica stilizzazione dei racemi di agile e spinoso acanto in campo oltremarino, che inviluppano la scena principale, raccolta nel corpo del capolettera, e ne rinserrano il commento ai margini in più piccole volute, a secondo del soggetto, con busti di angeli, santi o profeti, o episodi minori, appunto con lo stesso criterio distributivo seguito dai disegnatori delle scene dei rilievi d'Orvieto. Affini sono la stilizzazione dei terreni a gradoni di roccia scheggiata e la ricerca di approfondimento dei fondi con casamenti e secondi piani, affine il gusto inventivo di sempre nuovi particolari, contemporaneamente desunti dalla natura e dall'antico, e il libero variare sugli ormai corrosi motivi iconografici. Volendo, può anche stabilirsi qualche preciso confronto: tra la scena della Natività nell'Arbor Vitae di Orvieto e quella miniata nel corale C, (1) c. 49 v., tra la scena della Presentazione al Tempio e quella del corale S, (2) c. 177 v., tra il gruppo di Erode e gli sgherri nella Strage degli Innocenti con quello del martirio dei Santi Pietro e Paolo nel corale P, (7) c. 116 r.; e così via sino a giungere alla celebre grande miniatura col Giudizio universale (Perugia, Museo del Duomo, cod. 44) dello stesso spirito e momento inventivo degli ultimi rilievi.

[19] Già il Carli ha notato, benché di sfuggita, un rapporto tra le sculture di Todi, tradizionalmente attribuite a Giovanni, e le sculture della Fonte di Perugia, tendendo a riunire le prime con il portale di S. Quirico d'Orcia e la loggetta di Massa Marittima, che egli pensa possano essere tutte di un unico ignoto discepolo umbro di Giovanni, appoggiandosi a quanto io avevo scritto a proposito di un'officina orvietana in Mons Pisis. Mentre traggo conforto dal notare come un così stimato conoscitore della scultura di questo periodo abbia in più occasioni apprezzato alcune mie vedute, penserei che, dopo la pulitura dei marmi di Todi, il raggruppamento delle opere dell'ignoto discepolo di Giovanni non possa ancora coesistere, come egli lo ha fugacemente indicato.

[20] La statua non credo sia pertinente al gruppo; in origine al suo posto doveva esserci un angelo in preghiera, della stessa qualità artistica della Vergine e del Vescovo con l'Angelo; anzi mi sovviene che la Maestà di Todi servì di modello a quella smembrata di Giovanni d'Agostino per il Duomo di Siena, da me identificata nell'affresco di Taddeo di Bartolo nell'Ospedale della Scala (vedi: P. Cellini, *La facciata semplice del Duomo di Siena*). E che Giovanni D'Agostino si soffermasse in Todi, può ancora argomentarsi proprio da questa rozza figurazione di Virtù, ch'egli puntualmente ripeté coronata e con la pisside in mano nella serie delle piccole Virtù pel Duomo vecchio di Siena, pubblicate dal Carli.

[21] I marmi di Todi, tolti da vari anni dalla collocazione originale all'esterno del Duomo, furono da me studiati avanti e durante un periodo in cui erano deposti in un magazzino accanto alla sacrestia. In seguito, quando domandai di fotografarli, fu impossibile, ed anzi per qualche tempo nessuno fu in grado di dire che fine avessero fatto: fortunatamente da un anno hanno approdato nel porto sicuro dell'Istituto Centrale del Restauro e debbo alla cortesia del Direttore prof. Cesare Brandi se ho potuto a mio agio ancora studiarli e seguirne l'interessante restauro. In attesa della relazione che di questo sarà fatta a cura dell'Istituto, posso darne una prima notizia giovandomi di alcune fotografie riprese durante il lavoro. I marmi della Vergine e del gruppo entrambi risultano di spoglio e precisamente ricavati da due pezzi di cornicione classico. Per la Madonna si è recuperata la patina originale con larve di policromia, e gran parte della doratura delle bordure delle vesti, sotto uno strato tenacissimo di vecchie scialbature ossidate e stucco liquido, un po' dappertutto disteso quando nel Seicento si mise sotto alla Vergine un trono di nubi di gusto barocco, come si può ancora vedere nelle vecchie fotografie. Il Vescovo e l'Angelo sono spatinati e cotti dal sole e dalle intemperie, ma vengono accuratamente consolidati. È superfluo aggiungere che questi pezzi di scultura si rivelano oggi in tutta la loro importanza, per l'intrinseca bellezza e per la storia dell'arte, aprendo tutto un nuovo campo d'indagine sulle differenziazioni della scuola di Nicola nelle varie voci umbra, senese, etc. e sulla formazione di artisti, come Tino di Camaino e gli altri della seconda generazione, che certo non si spiegano col solo Giovanni. Ora la Madonna di Todi interviene nel confronto, più volte stabilito tra la Madonnina lignea di Orvieto e la Madonna di Arrigo VII, che si fa discendere da quella. Va tenuto anche presente, per i legami tra la scultura umbra e l'attività giovanile di Tino, la curiosa dipendenza della statuina di Virtù lampadofora, scoperta dal Carli tra le sculture del Duomo di Siena, che ripete il soggetto, il gesto e il piegare della similare figurazione lignea del Museo di Orvieto, correntemente ritenuta d'arte francesizzante.

[22] Nella già citata prima parte degli *Appunti Orvietani*, dove, oltre

alla retta interpretazione dei documenti che a queste sculture si riferiscono, pubblicai la ricostruzione del gruppo della Vergine e dei due Angeli, da me rintracciati e per primo fotografati (inverno 1931-1932), mentre erano negletti in una catasta di frammenti nel Museo dell'Opera. Dopo una contestazione di priorità con il Lanyi per la piccola scoperta, onestamente chiarita per il buon volere del Prof. Mario Salmi, il risultato, giacché non si tratta di un'opinione, venne trascurato, prima, nel 1946, dagli ordinatori della 'Mostra della scultura pisana del Trecento', che esposero la Madonna di Andrea col punto interrogativo, e così pure, e non vicino, un solo angelo, senza avvertire che andava messo in relazione con il gruppo; e poi, nel 1950, nella monografia *Andrea e Nino Pisani* da Ilaria Toesca, che si attenne alla vecchia attribuzione. Trovo lecito che il Weinberger (Nino Pisano, in 'Art Bulletin' 1937) possa ritenere di diversa mano o comunque della bottega di Nino gli angeli genuflessi ai lati del Cristo col Calice, nella lunetta della porta del Corporale, e pure che Ilaria Toesca preferisca riferirsi a lui per escludere del tutto Nino da queste sculture; ma il dubbio circa la collocazione di queste sculture non può sussistere, perché, come ho dimostrato, il gruppo servì d'ispirazione per la parallela composizione dell'affresco sulla porta dei Canonici, eseguito da Andrea di Giovanni, nel 1412.

FEDERICO ZERI

UN RIFLESSO DI ANTONELLO DA MESSINA A FIRENZE

Molti anni fa — è cosa intorno al 1930 — la Collezione Ventura di Firenze possedeva un dipinto di cui spiace non conoscere l'odierna destinazione, e che è necessario presentare: non tanto per la sua intrinseca e per nulla scarsa qualità, quanto perché da esso prende l'avvio la scoperta di una delle più insolite congiunzioni di tutto il Quattrocento Italiano, come è quella, davvero imprevista, che allinea l'arte di Antonello da Messina con l'ambiente artistico fiorentino dell'ultimo quarto del secolo.

Nella tavola, di medio formato 'domestico', il Gesù Bambino, disteso su di un parapetto, è adorato dalla Vergine che, in atto di reverente raccoglimento, incrocia le mani sul petto, anzi sul mantello che le incornicia il capo, scendendo sulle spalle con simmetrico andamento di sagoma semplice e regolare /*tavola* 18/. Ravvisato l'autore del bel dipinto in quel Biagio di Antonio che sino a poco fa era confuso con il faentino Giovanni Battista Utili, alias Bertucci, — e il riconoscimento è così ovvio da non richiedere sostegno di

confronti — nasce sùbito il quesito circa la fonte da cui il notevole (ma non certo straordinario) pittore verrocchiesco-ghirlandaiesco ha tratto partito per produrre un'opera che, a confronto con tutto intero il restante ed oramai cospicuo catalogo di autografi, risulta fuori del comune: sia per l'eccezionale sostenutezza figurativa, sottolineata da una definizione formale di rigore inflessibile, sia per il richiamo ai modi di Antonello da Messina che, anche a prima vista, vengono suggeriti con evidenza dal modulo compositivo della figura principale, dal valore essenziale dell'incidenza luministica, e dalla stringata ed abbreviata descrizione dell'immagine, che contrasta, per la sua condizione legata ai fatti di luce e di volume geometrizzante, con il fondo a lastra d'oro incisa a raggiera fittissima e regolare.

Da molti anni, e cioè da quando conosco questo singolarissimo dipinto, la soluzione dell'importante problema che esso pone mi è sempre parsa di estrema difficoltà, e così intricata da far persino dubitare se i termini sui quali è impostato possano entrare nel novero del lecito e del plausibile. E infatti, cosa di più estraneo, nell'attuale conoscenza delle vicende fiorentine del Quattrocento, di un'eco di Antonello da Messina? Possibile che un artista di tale statura, ammesso che a Firenze se ne conoscesse anche una sola opera, non si sarebbe riflesso anche altrove, considerando sopratutto che i prodotti fiorentini della seconda metà del Quattrocento sono sopravvissuti in quantità innumerevole? Trattandosi poi di un dipinto di Biagio di Antonio — artista che, pur seguendo da vicino i fatti della capitale toscana, è stato a lungo operoso a Faenza — vien fatto di pensare che l'incontro con il linguaggio di Antonello possa essere avvenuto durante un'eventuale visita a Venezia, piuttosto che in un ambiente così estraneo al grande siciliano come quello della Firenze del Magnifico Lorenzo. E poi, accettato per buono il riferimento antonellesco, a quale modello riferirlo? Alla 'Annunciata' oggi nella Pinacoteca di Monaco di Baviera /*tavola* 16/, secondo che sembrano indicare taluni dati nella figura della Vergine? O piuttosto ad un esemplare a noi sconosciuto, come parrebbe denunciare la presenza del Bambino, i cui caratteri sono però di schietta ed inconfondibile 'fiorentinità'? Infine, il sapore antonellesco nella tempera di Biagio di Antonio non sarà da respingersi come un fatto di pura apparenza, magari dovuto al lontano e mediato apporto di un comune modello, nordico o nostrano? Tutta una serie di domande, dunque,

da cui l'interpretazione della tavola non sembra precisarsi; anzi accantonarsi fra i tanti e tanti 'rebus' di incroci, rapporti e congiunzioni inesplicabili di cui il Quattrocento Italiano, non appena venga indagato sotto la superficie, si mostra fittamente intessuto.

Non varrebbe dunque neppure accennarvi, se non fosse che un secondo dipinto, apparso or ora, fornisce la soluzione del singolare problema */tavola 17/*. Già passato in una pubblica vendita londinese sotto il nome dello stesso Antonello, e poi sottoposto ad un'accurata opera di pulitura presso il Sign. Ponziani di Firenze (che ringrazio vivamente per avermene favorito lo studio e la fotografia), il nuovo dipinto è senza dubbio il numero più straordinario che ci sia giunto da quella infaticabile e operosissima accolta di 'stachanovisti' dell'artigianato fiorentino della seconda metà del Quattrocento, cui si è convenuto, molto genericamente, attribuire il nome convenzionale di 'Pseudo-Pier Francesco Fiorentino', mentre sarebbe assai più opportuno chiamarli 'Imitatori di Filippo Lippi e del Pesellino', dei due pittori cioè da cui l'impresa artigianesca trasse un repertorio di modelli e di motivi ripetuti in una serie quasi infinita di combinazioni e di prodotti 'standard'. Come spesso accade nelle tavole che recano il marchio di fabbrica 'Pseudo Pier Francesco Fiorentino' — e sulle quali la pittura è stesa con la purezza della porcellana e con la marcata nitidezza delle vetrofanie — il nuovo dipinto si presenta in condizioni di eccezionale integrità: e sul fondo d'oro, inciso a raggi e puntini, fa spicco, con lucida e tagliente nettezza, la più sconcertante combinazione che sia dato di incontrare fra Antonello e Filippo Lippi; Antonello con la 'Annunciata' oggi nella Pinacoteca di Monaco posta qui in atto di adorare il Bambino tolto dalla celebre pala del Lippi eseguita per la Cappella di Palazzo Medici a Firenze, e poi nel Museo Statale di Berlino. La esatta precisione con cui è copiato il capolavoro antonellesco non lascia dubbi di sorta circa il modello di cui si è servito l'anonimo fabbricante di anconette; per di più la copia non è dovuta ad una personalità di ricco e vario fondo culturale, o provvista di doti creative (come accade in Biagio di Antonio, il cui dipinto non appartiene al novero delle copie, ma delle libere interpretazioni), ma al più meccanico e obbediente pittore che abbia lavorato in Firenze durante il Quattrocento, e che non mostra alcuna seria conoscenza di fatti o di cose che escano dal più stretto significato regionale, anzi locale: se non erro, questo è anzi il primo caso

finora noto in cui lo 'Pseudo-Pier Francesco Fiorentino' ammette nel suo repertorio un dato figurativo che non sia di marca fiorentina. È quindi più che lecito affermare che nella Firenze verso il 1480 Antonello era noto almeno per un'opera, precisamente la 'Annunciata' oggi a Monaco; e che quest'opera aveva sortito un tal grado di notorietà e di fama da passare persino nel campionario dei più andanti e popolari divulgatori. Non sto a sottolineare l'importanza di questa constatazione, né penso neppure alla lontana di accennare ai problemi che il fatto comporta, anche ove resultasse certo che uno solo fu l'esemplare conosciuto a Firenze di mano del grande siciliano; la cui portata — è bene rammentarlo — produsse nello svolgersi della Scuola Veneziana quel radicale mutamento che tutti conoscono, in virtù di una statura artistica e di una qualità espressiva che, forse, non riusciamo ancora a valutare convenientemente.

Per quale via era giunta a Firenze la tavoletta di Antonello: dipinta sul luogo, e cioè diretta testimonianza di un possibile soggiorno, forse nel corso del viaggio verso Venezia? O portata in Toscana occasionalmente, quale immagine di culto? Oppure acquistata dal gusto libero ed aperto alle espressioni di qualsiasi scuola o regione che sostenne l'insaziabile curiosità dei collezionisti medicei? Ora, poiché è vero che il passaggio di Antonello per l'Italia Centrale lasciò ricordi anche altrove, ad esempio a Roma (prova ne sono taluni aspetti di Antoniazzo, che, come cercherò di dimostrare a suo tempo, rielaborò con estrema intelligenza taluni dati del linguaggio antonellesco, ma diversi da quelli che fecero presa sui veneziani), la lettura dei due dipinti qui pubblicati, quello di Biagio di Antonio e quello dello 'Pseudo-Pier Francesco Fiorentino', indica che a Firenze il modello antonellesco — identificabile senza dubbi con la tavola oggi a Monaco — era giunto in Toscana dall'esterno, dato che i fiorentini lo videro già nel medesimo stato in cui si trova oggi, e cioè incompleto; quello di un dittico privato di una delle due valve, nel caso specifico quella con l''Angelo Annunciante'. E poiché una affermazione del genere a proposito della 'Annunciata' di Monaco non mancherà di suscitare qualche sorpresa, non è inopportuno rammentare un tratto caratteristico della 'forma mentis' quattrocentesca, tratto che è di eredità classica, e giusta il quale esula affatto dalla concezione degli artisti dell'epoca un'immagine letteraria o figurativa, che mostri uno solo dei termini 'causa-effetto' ignorando l'altro; ed esula anche, e a maggior ra-

gione, la possibilità che una carica affettiva e psicologica così intensa come quella della 'Annunciata' di Antonello (e ciò vale sia per il dipinto di Monaco che per quello del Museo di Palermo) non avesse a riscontro l'altro polo e l'altro attore dell'azione drammatica, di cui la Vergine è solo uno dei due protagonisti. L'eredità tardo-romantica ci ha abituato ad accettare docilmente certi battesimi di opere rinascimentali inventati dagli studiosi dell'ultimo ottocento: il caso più clamoroso è quello della celebre 'Derelitta' Pallavicini, il cui vero significato, così a lungo offuscato dalla nube romantico-simbolistica che una siffatta denominazione comporta, è risultato poi essere quello, assai preciso, di un episodio della biblica storia di Mardocheo ed Esther, di cui gli altri pezzi sono distribuiti fra Ottawa, Chantilly, la Collezione Vogüé e la Fondazione Horne. Analogamente, l'età di Giovanni Morelli (che è poi la stessa di Teofilo Patini, e quasi di Gabriele d'Annunzio e di Salvatore Di Giacomo) ha assai spesso applicata la innata tendenza al simbolistico ed al macchiettistico a cose che appartengono ad una sfera ben diversa: quanti ritratti veneziani, rappresentanti determinati personaggi del Quattro e del Cinquecento, non sono divenuti 'La Schiavona', 'La Violante', la 'Cortigiana Veneziana'? La parentela di simili denominazioni, arbitrarie ed equivoche, con il clima di un Camillo Boito e di un Ponchielli, è ovvia. Ed è in forza di questa abitudine — rinforzata dalla diffusione dell'estetica idealistica, che sovente ha forzato la mano sui valori più intimamente 'poetici' astraendoli dal contesto ambientale e anche materiale di cui fanno parte inscindibile, e che ci ha viziati al gusto per il frammento — che noi abbiamo ammirato la straordinaria forza espressiva delle 'Annunciate' di Antonello, senza mai domandarci come fossero i rispettivi 'Annunciatori', che sia nel caso del dipinto palermitano che in quello di Monaco dovettero pur esistere e, ovviamente, sono andati perduti. Ma agli occhi dei pittori fiorentini verso il 1480 (questa sembra essere la data più verosimile per le due tavole qui pubblicate) l'incontro con la stupenda Vergine antonellesca, già allora priva del pannello compagno, faceva istintivamente sorgere un quesito di ordine logico, cioè di giustificare l'atteggiamento della figura, richiudendo il circolo che, per l'assenza di uno dei due pannelli, si era spezzato. Così, tanto la non scarsa mente di Biagio di Antonio, quanto quella dell'accurato pseudo-artista, riferendosi all'immagine antonellesca la 'completarono' includendo la figura del Bam-

bino, e trasformando quindi la 'Annunciata' in 'Adorante'. Del pari sintomatico è pure il fatto che, in ambedue i casi, il fondo cupo eppure 'atmosferico' di Antonello sia stato sostituito da una campo d'oro di valore astratto. Si è che agli occhi dei fiorentini dell'ultimo Quattrocento l'arte di Antonello non perveniva ad essere qualcosa di più che un apporto di semplici moduli compositivi di sapore esotico ed arcaico, quasi di un Beato Angelico siciliano, che in ambedue i casi si credette opportuno rinforzare con l'aggiunta del fondoro. Troppo solida e diffusa era infatti la tendenza 'disegnativa', in chiave accademizzante, che preoccupava la mente dei pittori di Firenze perché essi potessero cogliere nel modello i fatti di sintesi di luce, forma e colore che invece a Venezia, per una certa qual predisposizione, furono meditati e compresi in pieno. La reazione di Firenze all'arrivo di esempi antonelleschi — e sia pure stato questo solo — rammenta per certi aspetti il vuoto in cui cadde, presso i fiorentini, il linguaggio di Piero della Francesca; ed è perciò prevedibile che, ove ulteriori ricordi del messinese avessero a rintracciarsi nelle cerchie della Firenze 'fin de siècle' (ad esempio in Ghirlandajo) la loro portata non resulterà mai tale da aver prodotto un sensibile dirottamento nello svolgimento dei fatti artistici locali.

ANDREA EMILIANI

FRA' PAOLO NOVELLI, CONVERSO OLIVETANO

Il nome superstite dello sconosciuto artista non ci impedirebbe certo, così oggi che ci apprestiamo a scriverne come la prima volta che ci capitò di far attenzione alle sue cose, d'accreditarlo a quella non muta classifica degli anonimi di genio: anche se la sua brava firma, in buoni e leggibili caratteri lapidarî, fa di tutto per farsi scorgere, nel Refettorio di Monteoliveto. Ma è piuttosto, nella stessa dichiarazione, l'affermazione successiva che ci fa rientrare l'autore in carne ed ossa, pressoché vivo e quasi leggermente ansimante, la bianca tonaca un po' tignosa, tocca qua e là da sberleffi di viva tempera; timidamente all'erta, dopo quella apparente abdicazione: 'obedientiae suavitate devictus'... e subito non

si può fare a meno di alzar l'occhio all'ammiccare che fa il simpaticissimo putto che alla lapidetta s'appoggia. 'Vinto dalla dolcezza della regola'. Mio Dio, è tanto facile oggi giocare un facile nascondino intellettuale, avendo poi la sensibile accuratezza di goderne i frutti al tempo giusto; ma questa silenziosa e (apparentemente) remissiva dichiarazione di religiosa umiltà doveva proprio patire il torto di scomparir del tutto dalla storia; e proprio venire accomunata, che so, al quotidiano 'ora et labora' del fratello erborista, che distilla liquori nella farmacia del convento? Eppure, le cose sono andate esattamente così; e in fondo, chissà che non sia più agevole, oggi, la vita per la pittura del converso di quanto non lo sarebbe stata negli ultimi tre secoli. Recandoci, con la freschezza dell'inedito, un sapore nuovo, un elixir fragrante, una vainiglia profumata. Ancor oggi, infatti, Fra Paolo Novelli converso olivetano, è una lieta sorpresa, destinata ai pochissimi, attenti osservatori.

Difficile chiarire la sua vena che, con ogni rispetto per la vastità concettuale e letteraria del tema, non può tuttavia non definirsi efficacemente umoristica. Pressoché impossibile, appunto, classificare concettualmente le premesse storiche prossime o remote del suo inconsueto atteggiamento. Nulla di moralistico, s'intende, o peggio di tragicamente connesso ad una sfiducia umana che, nella serenità prima della casa madre dell'ordine, e poi di San Michele in Bosco a Bologna, non aveva certo sede. E neppur nulla di burlescamente pedagogico e attivo per 'exempla', come tuttavia era nel fondo dell'empirico sperimentare del confratello Adriano Banchieri, il Dissonante che negli stessi anni provava le vie più straordinarie, dallo stradario cittadino in stretta lingua bolognese, alla composizione del 'Martedì grasso' per voci e orchestra, alla scomposta appendice del 'Cacasenno'. Un'occhiata più seria, infine, e più sorniona; un vedere più quieto e forse più profondo; e soprattutto una vera e grande passione 'domenicale' — o meglio, 'feriale' — per la pittura.

E verrebbe perfin voglia di credere che certe intime ragioni dell'ironia del nostro fossero tutt'uno con la scoperta problematica della sua pittura. Ancora un problema che difficilmente sarà possibile contenere entro i limiti di una rigida accezione estetica, poiché sembra vero che l'ispirazione di quest'uomo si sia condotta via via sul filo della sfiducia che egli nutriva nei confronti dei risultati e delle sorti della propria pittura. Palesemente indòtto e a corto di pratica pittorica;

imbarazzato sempre e vacillante nelle operazioni generali d'impianto e di massa; ilarmente intento alla definizione del particolare, fino a lasciar credere d'aver appreso a muovere la timida mano sui tocchi semplici e sovrapposti delle antiche miniature dei codici del convento. Da questa non segreta coscienza del proprio reale e non discutibile dilettantismo, nacquero nel frate l'ispirazione e i modi inventivi ad essa connessi.

Non so, ad esempio, se le risultanze del concilio tridentino avessero contemplato la possibilità di varianti interpretative rispetto ai temi del Vecchio Testamento, più di quante non ne avessero lasciate ai temi della Rivelazione. Negherebbe tale asserzione la ferma chiarezza, probabilmente, della Sessio IV, quando tramanda '... omnes libros, tam veteris, quam novi Testamenti, cum utriusque unus Deus sit auctor... pari pietatis affectu ac reverentia suscipit, & veneratur'. Ma par ugualmente chiaro che l'intima fede del religioso rifiutasse di incontrarsi, senza gli scopi altamente celebrativi che la propria mano sapeva di non poter reggere, con i fatti del Vangelo, e toccar corde troppo dolorose, vicine e appassionate, specie dopo la nuova immissione di queste vicende dentro la vita quotidiana dell'uomo e della sua preghiera, dallo stesso Concilio operata. Restavano dunque, conciliategli anche dal grande modello pittorico prescelto, le Logge Vaticane, l'enorme e romanzesca 'bagarre' del Vecchio Testamento, la grande gamma paesistica e fantastica della narrazione biblica, verso cui la fede d'occidente non ha mai seriamente indirizzato i propri pensieri (fatta eccezione, naturalmente, per i paesi di riforma); considerandola in fondo ogni credente romano una sorta di preistoria della fede, nella quale una lunga tradizione di storture e riprovevoli adattamenti aveva insegnato a vedere impensabili atteggiamenti, pur senza giungere ancora al 'liber flagitiosus' del grande Ugone Grozius; ed anche i profeti — ma tutti indistintamente privi di aureola — aver mille risorse, pur senza giungere agli ultimi divertiti eccessi interpretativi di Voltaire; ed un Eterno rabbuffato e caracollante, fin dall'interpretazione raffaellesca delle Logge, saltare quasi a piè pari un ammasso di alti cumuli, e scendere su quella pittoresca kermesse che quasi partecipava degli ancora sconnessi giorni della creazione, a metter ordine con le mani e con la spada, sbrigativamente. Un modo onesto, antico e perfin illustre di 'scherzar coi fanti'.

Fin qui sembra di poter giungere facilmente, senza

scomodare gli spiriti più alti dell'umorismo concettuale e moderno, che tarderanno ancora un secolo almeno a nascere e scioglier l'uomo dalle ultime dande d'una fiducia dell'essere ormai scossa e fatiscente, donando soprattutto deliberata coscienza al fenomeno. E anche senza disturbare le fatiche linguistiche del 'capitolo' cinquecentesco, una natura morta priva ancora di tempo interiore. Fin qui dunque sembra di poter giungere, constatando passo a passo i tratti delle due uniche opere conosciute, ch'io sappia, del Novelli, le decorazioni del Refettorio di Monteoliveto Maggiore (1617-20) e della Cappellina della Sagrestia di San Michele in Bosco a Bologna (1620-22). Ma di un altro elemento presto ci si avvede, tale da confermare in qualche modo le nostre asserzioni, quando si passi per prima cosa a rintracciare le fonti dirette dell'ispirazione del frate. Esse son tutte, o quasi, contenute nelle Logge Vaticane di Raffaello e dei suoi scolari. È da credere, anzi, che egli provvedesse alla bisogna con un proprio personalissimo dossier, nel quale coltivare alcune raffigurazioni più tipiche, da trasporre poi (e chissà con quale malcelato divertimento, pur nell'evidente disagio prospettico ed ambientale che l'insita scarsezza tecnica gli procurava) sulle pacate superfici cromatiche che egli lentamente veniva preparando. Poche le attenzioni dedicate, nei fogli dell'immaginario quaderno, alla pittura che le Logge seguiva: tutt'al più qualche esteriore riferimento alle divulgazioni canoniche del Cavalier d'Arpino; forse un paio di ricordi archeologici degli affreschi del Signorelli nell'Archicenobio; e chissà che non ci fosse anche qualche lacerto subito definito e fissato in aria zuccherina del primo Beccafumi. Infine, connessi al passaggio a Bologna, sintomi più che di revisione, di involuzione sui timidi passi del proprio stile, referti minori dal Tibaldi di Palazzo Poggi (quello più illusionistico delle storie d'Ulisse, naturalmente); e forse un ricordo un po' più preciso dal Cesi della distrutta Cappella dei Bulgari. Soprattutto, dunque, viaggio alle origini, alle fonti ormai remote e archeologiche dell'ultima pacatezza classicista, al solenne e quasi prefigurato mondo delle Logge, reso talora compendiario e perfin corsivo dalla divulgazione pittorica spesso abbastanza inefficace degli allievi, ma purtuttavia supremamente atteso all'ultima definizione di un ideale formale ed inventivo non ancor tocco da ripiegamenti dell'intelligenza. In un secolo di intervallo, l'immaginario dossier raccoglie, tuttavia, quasi raggomitolato e colto per specimina il nuovo atteggiamento critico che la caratteriz-

zazione manieristica aveva immediatamente eccitato: e da questo disincantato bigino di traduzioni e tradimenti di passaggi illustri esce un'intenzione ch'è nuova, ed ha un sapore ancora antico. Certo, di quella febbrilità razionale e di quel gelido filtrare dell'assurdo più veritiero, non è rimasto pressoché nulla: ma sta di fatto che non sapremmo dare, altrimenti, vera natura storica al fenomeno minore e pure interessantissimo dell'olivetano. La sua serenità è ancor oggi un atteggiamento di invidiabile umanità; a fianco del quale, variante per nulla corrosiva ma anzi affettiva ed intima, s'allinea il primo accestire, ancora non dichiarato, di un'ironia visiva e di un 'sense of humour' spassionato, ricco e padrone volentieri d'ogni lecita arguzia, perfino di quelle involontariamente recategli alla mano della sua delicata inabilità nel mestiere. Quest'ultima gamma di soluzioni inventive, che fino ad un determinato momento si vorrebbe dire preterintenzionale, ma che dall'attimo stesso del suo porsi come intimo fenomeno tecnico diviene così inevitabile da costituire un piano, una base di possibilità allusive, analogiche e metaforiche, costituisce certo un passaggio abbastanza raro nella storia delle arti; ma non forse nella sorella storia letteraria.

A parte, allora, le zone più personali dell'ispirazione del Novelli, tutte affidate, come ci si è provati a dire, alle sottili possibilità di traslato ironizzante, di cauta deformazione, fornitegli in parte dalla sua stessa scarsezza tecnica e disegnativa; anche la condizione sottilmente festajola dell'olivetano può ben classificarsi, accanto ad innumeri altre, fra le prime nella non lontana nascita dei 'generi' di caratterizzazione figurativa. Una variante rispetto al verisimile, s'insiste, per nulla volta a valutazioni di morale, d'opportunità o di costume; ma piuttosto interiore ed affettiva, come quella pratica quotidiana e pur così importante che, in Bologna stessa e presso i Carracci, segna la nascita della caricatura.

A voler tacitare altre possibili obiezioni, credo anche che non si riuscirebbe ad inserire l'opera di Fra Paolo nelle gelide correnti delle più ritardate manifestazioni di quella 'pittura senza tempo' della quale efficacemente da un po' s'è incominciato a parlare. Giusta le premesse normative che quel fenomeno regolavano, direi che al Novelli venga a mancare totalmente ogni prospettiva pedagogica della propria pittura, ogni sia pur modesto orizzonte teleologico. Che tale carenza, certo sorprendente in un religioso, debba esser valutata anch'essa sul piano sempre attivo della cosciente

relatività dei risultati tecnici, legati ad una instabilità sull'onda della quale l'indicazione iniziale potrà esser costretta a subire mille varianti interpretative al soffio delizioso di questa domenicale inabilità, è pur vero. Ma d'altro canto sembra impossibile negare che la capacità di resa espressiva del Novelli potesse, sol che l'avesse deliberato, affrontar temi di ponderato interesse didascalico e cristiano, fino forse a toccar frutti rischiosi di erudito ed informato neo-arcaismo. Occorrerà non esagerare, allora, con queste determinazioni 'per difetto' di un abito mentale che al contrario fu, almeno in parte, cosciente e deliberato. Il buon senso ci consiglierà di credere, ancora una volta, che al buon frate non piacesse gran che sentirsi, nei risultati, 'papista e mariolatra'.

Gli altri fatti che sconsigliano poi di tentare di classificare il nostro alla testa dell'ordine olivetano, impegnato cioè in un'opera di risanamento, come tant'anni prima era toccato al padre Valeriano in seno all'ordine dei Gesuiti, risiedono tutti nella spregiudicata attenzione posta, talora, dal religioso ai fatti maggiori e salienti della pittura contemporanea. Sarà difficile nello smarrito bigino ripescare qualche figura tratta dai bolognesi fregi dei Carracci; qualcosa di Agostino, tutt'al più, per quella rigida finitezza, per quella consolazione anatomo-ditirambica che poteva fornirgli. Ma giurerei di ritrovarci invece, ad apertura di pagina, qualche interpretazione paesistica, qualche modello delicatamente compiuto e compendiato dalle ancor recenti trattazioni di Annibale o del Domenichino; interpretazione sensibile, seppur rigidetta, di quell'epos eroico e virgiliano. Al frate, negli affreschi, par rientrare dalla finestrella del convento col delicato sole d'una sempre acerba primavera, accomodarsi foglia a foglia sulla superficie stupita, colando goccia a goccia la pulita tempera. E nella testa frullargli insieme, come un po' intontita, la fantasiosa singolarità di quei posti e di quei costumi, non altrimenti che all'olandese Post fra i vapori micidiali del Rio delle Amazzoni.

*

Quanto ai trapassi interni, in questi soli cinque anni di pittura che c'è dato di conoscere, probabilmente non ci rimane che appoggiare l'opinione del Ricci (1834), quando obiettava che nelle pitture bolognesi il frate non era riuscito a compiere gran passi rispetto alle esperienze di Monteoliveto. Nel vasto Refettorio dell'Archicenobio riesce tuttavia più facile carpire anche alla tecnica esecutoria un più diretto

riferimento alla velocità corsiva e talora anche sbrigativamente compendiaria di alcuni esecutori delle Logge, e particolarmente del Penni. Così pure una minor coscienza formale, e una men costante preoccupazione di celare entro fogge inusitate, ampi manti, drappeggi onorati e calzari a sghimbescio — tutte nuove soluzioni per eludere impegni formalmente difficili — mani, piedi ed altri scogli anatomici, qui più liberi di vagar irresoluti in quest'aria ciondolona. Quando Giuseppe vien venduto dai fratelli, gli astanti, tutti incrocicchiati ai loro bastoni, portano certe barbette soffuse, certe capegliere a cencio e pan di zucchero in testa, bagnati abbondantemente di pennello umido e gonfio. Il bimbo in camiciola s'ostina, ché fra i mercanti alcuni sconosciuti sono d'una vecchiezza barbuta ed esecranda: ma della sua verisimile riluttanza, pur già tanto smussata nell'affresco vaticano, qui riportato pari pari, rimane nell'aria solo quel frignare insistente, come il primo giorno di scuola. Più in là, David adolescente s'alza con scarsa ferocia e quasi per gioco, solo, sull'orizzonte aperto d'un altopiano, brandendo a due mani lo spadone sul capo del perduto Golia, al modo che mostra il simile avvenimento delle Logge. Enorme e divincolato, come un oscuro pesciatto, questi fa sforzi maldestri per rovesciare almeno la pancia verso il nemico; ma aimè, che la pittura del nostro frate — diversamente dunque dalle scattanti soluzioni che vedremo a Bologna — gli dà poco fiato entro i pur capaci muscoli, e la sua caduta non è di minor ingombro che quella d'un manichino o, che so io, d'un ombrello squinternato e floscio. Giosuè si fa solecchio, fermando delicatamente la mano contro il sole occiduo, fermo sul capo un ardentissimo pennacchio di zucchero filato; ma il suo cavallo, potente e normanno, esce con evidenza dalle mani di qualche staffiere unno del seguito di Attila, e qui ci ha poco a che fare, fra questa fauna gentile e lumacona, e accanto a quel canino che, ricordo, nel gran rabbuffo del diluvio universale, sotto l'imperversare d'un mare tutto abbioccolato come di cavolini di Bruselle, salta col padrone a cercar l'ultimo rifugio.

Ma poiché il piacere di queste divagazioni umoristiche pare affidato quant'altro mai ad una sorta di ferie visiva, volentieri indugiando l'occhio nelle fitte trame di una ironia mai interrotta o momentaneamente placata, meglio passar subito alla decorazione della sagrestia bolognese della quale qui si riesce a presentare qualche ottima riproduzione. Qui son narrate le imprese di Giacobbe /*tavole* 19-21/ ed altri fatti

del libro della Genesi. Fra Paolo vi s'avviava allegro il mattino, faccendone e ciarliero, tenendosi ben certo di evitare, nel salire alla chiesa dal Convento, il chiostro dei Carracci; e se talora vi fosse stato obbligato, volentieri ce lo immaginiamo volgere le spalle e tirar via lesto, un po' per noncuranza un po' per modestia, fra tutto quel brulicare sonante d'assalti, monaci, feriti e cadaveri, cariatidi e 'pazzie'. Saggiamente, per non aver fastidi e sovrappensieri. Nella nicchia della cappellina, dove scarsi ponti gli abbisognavano, riprendeva di lena a lavorare, tingendo il pennello nella pulitissima sfilza di vasetti che gli stava dinanzi. Il vano della capppella era stato suddiviso da lui stesso, in base ai preventivi preparati dagli stuccatori; che lui, della sua pittura, non ne faceva una questione economica. Lungo le due pareti laterali s'aprivano le due raffigurazioni maggiori, sottese, in basso, da due simmetriche aperture di paesaggio. La volta, tripartita, recava nuovo spazio; e arricchito di putti e festoni e cornici dorate, il vano si coloriva tiepidamente. Così come l'absidiola, al di là dell'altare, suddivisa a spicchi, prestava ancora spazio a raffigurazioni or di santi ed angeli, or di grottesche. In questa silenziosa quiete, solo interrotta di tanto in tanto dallo sbirciare dei confratelli che nella sagrestia sveltamente infilavano la cotta, apprestandosi alle funzioni, Fra Paolo porgeva l'orecchio alle cadenze fantastiche e sensibili che tenui nascevano dai ritagli del suo bigino, e da quella serqua di vasetti coloriti, lì davanti a lui. Oppure origliando fra le novità tutte immaginose che, come a un Daniello Bartoli compitante e sereno, gli venivan recate su e giù col messaggio delle rondini, dai paesi sconosciuti dell'Oriente.

Noè, disceso dalla gran nave, si trasferiva qui dagli affreschi delle Logge, per sacrificare all'Eterno in questo rasserenante spartito di paese /*tavola* 22/. Sale evanescente e propizio il fumo incantato, facendo ciambelle; giungono gli animali lenti e camusi destinati alla scena incruenta. Accosciato, il bue cafro /*tavola* 23/ spartisce con la misura d'un'aurea norma d'antica prospettiva la scena ingenuamente ambientata. E si direbbe che sul filo della sua gibbosità corra il sentimento d'uno spazio appena inventato, ed una gran soddisfazione per la profondità, suo tramite, accordata all'ambiente. I figli si dan da fare solleciti, legando le vittime, apprestando le acque lustrali in un catino, a portata di mano; e solo dopo un poco ci si avvede che in loro sono pronosticate le razze a venire, così che Jafet è un adolescente bocca-

lone, mezzo volto adombrato e moccicoso; e la carne di Cam, nel tessuto quasi monocromo che golosamente la contiene, si secca allo strino del sole nuovo come le fila del lesso sul bianco del piatto. Ma è pur sul lato di sinistra che occorrerà volger presto l'occhio, per vedere la più micidiale accolta di zitelle e suffragette d'una tradizione, di quelle, a quei tempi ancor scarsamente documentata /*tavola* 24/.

Ultime ombre inquiete del neo-classicismo di mezza Europa, mortificatori dei sensi, larve dei nazareni e spirito di Puvis, fatevi avanti a giudicare fino a qual grado di fisica purità queste novelle grazie contemperino anzitempo certi algori sottili e presentiti — quasi un refolo freddo sull'acqua stagna — con gli ardori mentali d'una insopprimibile malizia originaria; eleganti già tutte come lo stinco d'una sedia dei futuri salotti agresti, o la segreta cifra d'una porcellana settecentesca. L'ultima affermazione di dichiarata confidenza con la natura si direbbe appena spenta, e qualche falso pastore già pestar l'erba giù in giardino, e le dame volentieri andare incontro ad un mitico, buono e sano 'uomo selvatico'. Avanti, dunque, a giudicare dalle significative intenzioni allusive di questo sorridente ed impensato 'capitolo' secentesco, senza che tuttavia turbi la vostra mistificata coscienza concettuale, o appaia strana, l'inesprimibile perfidia delle avvelenate nari della prima di esse. La grazia ormai passatella del suo corpo sale mirabilmente su dal piede, fra l'intontita grazia di alcuni anemoni; s'avverte già delicata nel tenero ondeggiare della rosa palamide, un attimo si raccoglie nell'aggetto improvvisamente fiero che fanno le braccia incrociate attorno al seno; e tutta infine s'esprime nell'acidula bellezza di questa antica 'preziosa'. Verrebbe voglia di crederlo viso d'altri tempi, a noi più vicini, mentre qualche cercine volentieri sfugge di sotto al velo ed ancor più ci imbarazza per l'inaspettata verisimiglianza. Un viso forse 'floreale', come della stessa acuta formula abbreviativa sembrano avvalersi foglie di quercia e viticci, lì accanto. Da queste grinfie non ci salveremo: o da quelle, aimè, della perfidetta che riassetta attorno al bel corpo pallido il manto, scompostosi appena nella precipitosa discesa lungo la passerella dell'arca. Lia o Rachele, Ester o Santippe, i volti di queste donne giungono pure a rammentarci qualcosa; e lei che raccoglie il volto nell'ovale acerbo e perfetto, frontalmente, nutre certo qualcosa della silenziosa repentinità con che le donne si scrutano l'un l'altra, preparando maliziosi grovigli. E la sottile galleria dedicata dal nostro al

bel sesso non s'arresta qui, che l'incontro del bravo Giacobbe con Rachele presso il pozzo di Charan /*tavola* 2/, se mai qualcosa dall'antichità ci riporta, è forse il ricordo degli eroi sempre costretti al fuso da Jole, mentre i cammelli infilano la testa tra le quinte; ed un pastorello pare già provarsi a mimare, con la grazia d'un Arlecchino, le sette proverbiali camicie dell'abbondante futura famigliola. In altra parte del convento, Adriano Banchieri provava sull'organo suonarino certe nobilitate ribalderie popolari: 'E la bella Franceschina ninina buffina / La filibustachina / Che la vorria marì, ninì, la filibustachì...'

*

E così, per due anni, ogni mattina erano per Fra Paolo gli stessi problemi. Il bigino in mano, la sanguigna e provarsi a tratteggiare lo spolvero. E poi trasferirlo sul muro, e riprenderne i tratti sommarî. L'audacia, e mai l'improntitudine, l'aiutava ad accompagnare quei pensieri illustri con un segno aguzzo di matita ben temperata l'uno sull'altro, fossero pur volti a intendimenti e prospettiva disformi che poi la sua timida operazione d'insieme non riusciva a riequilibrare. Un fantastico 'collage' è la 'Strage dei Sichemiti' /*tavola* 25/, dove le garze ritagliate e giustapposte giocano tutte in primo piano, come petali di fiori costretti sotto una lastra di cristallo. Certamente, Fra Paolo s'era da tempo avveduto di quanto riuscisse difficile alla mano procacciare al suo dilettevole e domenicale gusto del particolare la terza difficile dimensione. Cosicché si preoccupava fortemente di inserire, parallelamente al ritmo richiesto dalla composizione, scorci, sguanci e abbreviazioni, di dritto e di rovescio, 'agudezas' prospettiche volubili come veline colorate /*tavole* 26-27/. Non una piattonata, ma un a fondo continuo, dunque, in questa battaglia, asseverato perfino nel primo combattente che si slancia, dalla rustica spinatura dell'ammattonato. E non sembrino fantasie, poiché altrove una grottesca rigida come una decalcomania si accompagna sul fondo del vano immaginario con due ombre nette e pulite, perfino ostentate. È addirittura sembra che la sorregga il piacere fabbrile di un intarsiatore, di un patito della materia.

Ognuno prenda la lente, del resto, e si industri per proprio conto a numerare le fibre di questa pittura tessuta di conventuale tenacia. Sul piano disteso delle veline, il colore si rileva di fitte crespature come, sull'albo dell'erborista, la foglia stiacciata sul fitto reticolo della costolatura. Purtroppo le

riproduzioni sfioriscono il risultato precipuo di quella deliziosa caratterizzazione, votata alla ricerca di una dimensione quasi illusionistica, nella quale l'uso stesso della materia entra con tanta efficacia. Il godimento di Fra Paolo si riassume in poche e attenuate gamme, nelle quali tuttavia certe golosità latenti paiono prender figura più che non faranno nei geli dissonanti della pittura accademica, mistificati appannaggi di un decoro illustre. Il carillon gentile dei profumi, delle vainiglie, delle cere secche e colorite prende a suonare una sua delicata allusione da ceramica settecentesca. Perfino le pecore porcelline /*tavola* 20/, tenere e grasse, si appoggiano l'un l'altra come fossero di mollica; e un solletico appena si fa ardito, fra le biacche tramate come di talco, su per le vesti adattate e concise. Gentili incanti di luce coprono e discoprono, con misurate porzioni d'ombra, le sottigliezze d'un trepido 'savoir faire' locale, minuzioso e particolareggiato. Fra alluce e indice i piedi caprini sfarinano la terra zuccherina, dopo un assurdo tambureggiare di confetti e ghiottonerie, misti alle margherite e alle violette. Il tronco che fa da quinta alla scena è certo di qualche pasta dolce e mandorlata: ma l'aereo stupore, i cieli quieti del paesaggio che appena di là si apre, fanno di tutto per convincerci che questo non è un paesaggio sognato. Chissà che l'immaginario quaderno non potesse confermarci che queste sono ancora le colline dell'infanzia. Non altrimenti infatti le città della Marca d'Ancona attendono i silenziosi voli, addirittura, d'una santa casa in cerca di tranquillità.

NOTA

Inutile cercare di procacciare al nostro frate gli sparsi elementi d'una fortuna critica inesistente. Ma poiché si tratta d'una vicenda rara e, come si è soliti dire, 'preziosa', ci siam dati cura di effettuare le necessarie ricerche, senza tuttavia pretendere ad una quasi inutile completezza.

Già la lista dei pittori elencati dal Mancini (I pittori più celebri dei quali se ne posson vedere pitture...) comprende *Fra Paolo Novello da Fidena*, senza ulteriori specificazioni (ed. 1956-57, Roma, p. 97). Di conseguenza il Salerno si fa forte a rettificare la data del 1670 (frutto, come si vedrà, d'una confusione dello Zani) riferita dall'anonimo compilatore della voce nel Thieme-Becker Kunstlerlex., XXXV, p. 529, traendo dalla citazione manciniana la logica deduzione che l'opera del Novelli, e cioè la decorazione del Refettorio di Monteoliveto, doveva esser compresa entro i primi due decenni del secolo (II, p. 58).

La seconda citazione, in ordine di tempo, spetta al Malvasia, che ricorda 'parte commendabili, e parte disprezzabili' le decorazioni della Cappellina della Sagrestia di S. Michele in Bosco di Bologna; opera,

dice testualmente, *di mano di un padre da Ofida, converso di questa religione* (Bologna, 1686, p. 330). Ecco che si apre il non facile problema del luogo di nascita dell'artista. Egli infatti si firmava chiaramente, a Monteoliveto, *F. Paulus Novellus de Alphidena*; e l'attuale Alfedena, in provincia dell'Aquila, (antic.: Aufedena) par certo la città deputata ad accoglierne la pur tardiva fama. Ma così silenziosa e sicura è stata nei secoli la trasformazione in *Offida* (vedi appunto il Malvasia) che il Marchese Amico Ricci, all'atto di inserire l'artista nelle sue 'Memorie Storiche della Marca d'Ancona' non si pone neppure il problema della sua origine. Anzi, i dubbi già nati (Zani, Encicl. Metod., Firenze, 1823, XIV, ad voc.; Bianconi, Guida... di Bologna, 1835, pp. 171-72) si rivolgevano, chissà perché, ad un fantomatico quanto singolare *Aquino*. Si rimanda volentieri a qualche studioso di toponomastica l'intricata questione, che potrebbe volgere a vantaggio della tesi marchigiana qualora l'odierna Offida fosse il risultato, per corruzione e contrazione, di una antica *Alphidena*.

La fortuna critica del converso, se così la si può chiamare, è presto riassunta. Ricordato il parere del Malvasia, di cui s'è detto sopra, per il Settecento ci soccorre il parere di un confratello, il p. G. Grimaldi, che nella sua 'Lettera sopra l'Archicenobio di Monteoliveto' (Firenze, 1788,p. 54) lo ricorda dotato di *qualche spirito, molte idee stravaganti, ma..., quasi meno che mediocre nell'esecuzione*. La consultazione poi delle 'Memorie Storiche' di Amico Ricci non fornisce molti elementi per la storia dell'artista, operoso altrove e inserito nel vol. II, al capitolo dedicato ai 'Pittori che nella Marca seguirono la scuola bolognese' (1834, pp. 277-78). Dopo aver dato notizia degli affreschi di Monteoliveto (con l'esatta segnatura: Jussu D. Clementis Cattanei Bon. Ab. G. F. Paulus Novellus de Alphidena Obl. Oliv. Pingere aggressus... Anno Salutis MDCXX — ma cfr. a p. 283 n. 39), il Ricci denuncia contemporaneo al trasferimento al Convento di San Michele in Bosco di Bologna, un tentativo di '*adattare nel dipingere la maniera, ch'era più applaudita in quei giorni*; aggiungendo subito che *non corrispose nel profitto, forse perché già troppo inoltrato nell'età, e non capace di poter più staccarsi dal metodo fino allora praticato*. Connesso a tale pessimistica considerazione è il giudizio negativo che ne esce per la decorazione della sagrestia.

Mezzane, come s'è detto, le interpretazioni del Malvasia, dei rifacimenti successivi del suo 'Passeggero Disingannato', del Bianconi e dell'abate Zani, che si limita alle indicazioni generiche: '*Fioriva nel 1670*'. Indicazioni e genericità erronea passate, in tempi moderni, nel Künstlerlexikon. Ove anzi si ricordano gli affreschi di Monteoliveto, ma non si fa cenno di quelli di San Michele in Bosco a Bologna. Questi ultimi avevano invece trovato posto nella monografia di G. Giordani e L. Arze sulla chiesa bolognese (1850) conseguendo quel successo che ciascuno immagina, in tempi di barbe bianche e sclerosi alle coronarie. La citazione esatta era in C. Ricci-G. Zucchini, *Guida di Bologna* (1930), p. 215.

Per quel che riguarda l'impresa di Monteoliveto, recenti ricerche effettuate da p. Fedele Corbetta — che qui desidero vivamente ringraziare, insieme a p. Aldo Colombo e al prof. Enzo Carli, per la cortesia usatami — mi permettono di riportare un breve stralcio delle note ricavate dai Libri Contabili dell'Abbazia e dell'Archivio di Stato di Siena. Nel luglio 1617 sono segnate spese alla voce '*colori per Fra Paolo*'; altre spese appaiono nel maggio 1618. Nel maggio 1620, probabile data finale dei lavori, si denunciano '*spese ad oggi per il Refettorio L. 7071 soldi 8 per la pittura e spese di Fra Paolo pittore, dal luglio 1617 al 18 maggio 1620*'. Notizie di eguale data riguardano compensi di indoratori, muratori ed altri pittori '*secolari*' occupati anch'essi nella decorazione della sala.

Per la cappellina del convento bolognese, si ricorda che il Malaguzzi-Valeri, nella sua piccola monografia (1895, pp. 76-7) sembrava propenso a ritenere le opere di abbellimento della Sagrestia databili intorno al 1614. Era merito abbastanza recente del compianto Guido Zucchini (*San Michele in Bosco*, Bologna, 1944, p. 49), nella sua informata e illuminante edizione dei manoscritti Malvezzi, riferentesi ai movimenti contabili della comunità olivetana dai primi del '400 fino alla soppressione, d'aver con certezza chiarito che in quell'anno 1614 il capitolo bolognese deliberava un contributo sì, ma all'Archicenobio di Monteoliveto Maggiore, quale sussidio per la decorazione del Refettorio; e d'aver accertato la fine dei lavori nella Sagrestia bolognese al 1622 (p. 23); risolvendo il problema cronologico nei termini entro i quali, sia pur genericamente, l'aveva con esattezza impostato il Ricci.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un nuovo Parmigianino. - Alludo al dipinto della chiesa di San Domenico a Taggia */tavola* 28/, non ancora citato nel Settecento dal Ratti, ma, almeno dal principio di questo secolo, riferito costantemente a Perin del Vaga (Reghezza 1912; Labò 1940; Zampetti 1949); e, con tal nome, esposto recentemente (1956) anche a Genova fra i 'precedenti' più significativi per intendere la mostra dedicata al noto manierista locale Luca Cambiaso.

Che lo scambio fosse facile in Liguria può spiegarsi rammentando che era stato soprattutto Perino a portarvi lo spiro di quella fluida interpretazione del raffaellismo marginale e grottesco che si era affermata già nelle Logge, e proprio per merito di Perino stesso; e su cui anche il Parmigianino aveva di certo meditato nei suoi anni romani prima di scampare felicemente dagli orrori del Sacco.

Ma rientrato in Emilia, anzi a Bologna dove resta fino al 1531, e sempre memore della straordinaria anticipazione 'protomanieristica' del Correggio giovane, e delle prime bizzarrie del primomanierismo senese, recate a Parma dall'Anselmi, il Parmigianino cerca soltanto di riagganciare quei primi ricordi colla fluidità ornamentale delle 'grottesche' romane e tutto poi risolve a modo proprio nella sua inaudita immaginazione 'metamorfica' di perenne allusione vegetativa, di costante umore satiresco e boschereccio. Un mondo fatto di scorze ora tenere, ora corrugate e taglienti; corpi di mallo untuoso e intaccato; e, tra figure e paese, una natura in osmosi che continuamente si abbozza in un impasto di linfa rassegnata e viscosa. Frutici più che alberi; crittogame di muschî e di capelvenere invece di chiome nelle figure sempre in sospetto di egipani. 'Vissero i boschi un dì'.

Un nuovo Parmigianino

L'esemplare più tipico di questa fase (cui succederà, nell'ultimo decennio di vita, quella della nuova metamorfosi di tono metallico e glittico, tra bronzo e oro e diaspro nella volta della Steccata, nella Madonna dal collo lungo e nella pala di Dresda), e particolarmente memorabile perché applicato a un soggetto religioso è certamente nella 'Madonna della Santa Margherita' a Bologna (1529) dove per la prima volta, se non erro, l'idea di 'abbozzo' universale, una natura continuamente 'in fieri', il 'bozzato' di cui parla infatti il Vasari a proposito dell'artista, si estende e dura in tutta l'opera che pur si dà materialmente per 'finita' (e così si espone al pubblico e in una pala d'altare per giunta). Tutto è nell'opera un primo stato, dal manto della Santa, coagulo di pieghe sghembate; alle dita appena scorzate dei Santi chiomati di felci canute; al corpo del Bambino come un mallo umido e tiepido; al brano di paese a strappi graffiati e convulsi.

Al dipinto di Bologna (soprattutto alla sua parte alta) quello di Taggia, dove anche il catalogo non ha mancato di notare 'gli accenti quasi alla Parmigianino', si approssima a tal punto da imporre non soltanto la restituzione al Parmigianino stesso, ma anche lo stretto collegamento coll'epoca bolognese.

La misura ridotta (120 × 94) della tavola di Taggia può anzi suggerire ch'essa appartenga alla serie bolognese citata dal Vasari: 'sparsi per Bologna alcuni altri quadri di Madonne et quadri piccoli; colorati et bozzati'. Ed ove qualcuno s'indugiasse per un istante a supporre che qui si tratti di un resto di quadro amputato, ne sarebbe poi distolto dalla considerazione che, in tal caso, almeno uno dei Re, quello moro, sarebbe certamente rimasto fuori campo; mentre ch'egli riesca ad affacciarvisi in così breve spazio e in perfetto accordo con l'intera partitura a poco più che mezze figure e men grandi del vero non manca di denotare il dipinto come 'abbozzo' intenzionale e per ciò in se stesso concluso.

Occorrerà semmai sforzarsi di spiegare qui l'interesse tematico palesemente minore che il Parmigianino, in confronto alla parte di sinistra, sembra aver posto nelle figure dei Magi sull'altro lato, quasi che all'inizio avesse pensato piuttosto a uno sposalizio di Santa Caterina, e cioè a un motivo anche più simile al dipinto bolognese. E la conferma viene dalla costatazione addirittura statistica che il Parmigianino assai di rado e solo per modelli di stampe si rivolse a questo argomento (anche il disegno di Leningrado non

è per un'Adorazione dei Magi); mentre la preferenza tematica fu tanto più forte per l'Adorazione dei Pastori', più adatta al suo ideale per eccellenza agreste e bucolico. Si noti poi a rinforzo, che persino in questo nostro caso, il pittore non manca di rammentarsene se il particolare più vistoso e più vibrante del fondo è quello, sotto l'arco diruto, dei due pastori in atto di aggirare il groppo agitatissimo dei due animali del Presepio, mentre assai meno rilevante è il corteo dei Magi a destra dell'arco. *Un nuovo Parmigianino*

Nella tavola di Taggia i toni ridotti, la vergola dorata, sottilissima del manto della Vergine, con la stella sulla spalla come in un trecentista, la fattura magra e vibrata, quasi silografica, rende per poco un effetto di tempera, simile a quella del noto e ammirevole guazzo della 'Madonna col Bimbo dormente e San Giovannino in un paese' della Pinacoteca di Napoli; un'opera che, contro la recente proposta di una datazione più tarda, anzi quasi estrema, giova invece rattenere anch'essa entro i limiti del tempo di Bologna.

P. S. - La datazione tarda del guazzo di Napoli è stata proposta da S. J. Friedberg nel suo libro del 1950 (Cambridge U.S.A.) sul *Parmigianino*; libro di cui purtroppo (salvo che nella recensione di P. Barocchi) non si è parlato abbastanza in Italia per rilevarne equamente pregi e difetti: pregi nella ricchezza d'informazione; difetti, sia nella struttura teorica gravata di insoffribili schematismi, sia, che è più grave, nella incertezza del catalogo dove figurano cose che poco o nulla hanno a che fare coll'artista, a cominciare dal 'Battesimo' di Rederitz, seguitando con la 'Conversione di San Paolo' a Vienna, col ritratto del cosiddetto Gastaldi a Napoli, e della cosiddetta Contessa di San Secondo al Prado, per finire al supposto de Vincenti, pure a Napoli; mentre tra le cose spurie sono relegati autografi eccellenti come il 'putto', già Goudstikker, la Lucrezia di Napoli, l'affresco della Galleria Spada, il ritratto del Louvre (già Bachiacca), il ritratto leggente di Vienna, il ritratto di Carlo V° che dalla pulitura è poi risultato ineccepibile, il supposto Malatesta Baglione, il ritratto di guerriero con figura allegorica pubblicato da W. Arslan nel 1947. A non parlare poi della confutazione troppo disinvolta delle ipotesi del Quintavalle per le cappelle settima e ottava di San Giovanni Evangelista, che in ogni caso aprono il problema (da me suggerito) del rapporto Parmigianino-Anselmi, capitale per la trasformazione dell'artista negli anni preromani. Il giovine studioso americano verso la fine della sua fatica

Un nuovo Parmigianino

si è del resto trovato di fronte a una svolta della ricerca, verificatasi in Italia, sulla quale non ha avuto tempo o voglia di meditare, forse per tema di dover sconvolgere l'ordine già prefisso alla sua monografia, pur sempre pregevole.

Roberto Longhi

L'allegoria della 'Vita humana' di Francesco Grassia.

Dal brillante saggio di apertura pubblicato da Lucia Lopresti nel 1927 (*Tre sculture di un siciliano a Roma*, in 'L'Arte', XXX, p. 89 ss.) a oggi, le cognizioni intorno alla singolare personalità di Francesco Grassia non hanno fatto i benché minimi progressi, tali non potendo di certo considerarsi le indebite aggiunte del Riccoboni (*Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno*, Roma 1942, p. 251 ss.) dei tre rilievi con l'Annunciazione, la Visitazione e la Madonna col Bambino della sagrestia di S. Maria in Trastevere allo scarno catalogo delle sculture dell'artista, costituito, com'è noto, dal gruppo con la Madonna col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista fanciulli di Santa Maria sopra Minerva, la pala marmorea con la Natività nella chiesa dei Santi Ildefonso e Tommaso da Villanova — firmata e datata la prima ed entrambe riferite a Francesco Siciliano dal Titi — e il S. Girolamo leggente in S. Girolamo degli Schiavoni, attribuitogli con piena evidenza dalla Lopresti nel saggio ricordato. Sull'unico fondamento di queste tre sculture, in una quasi assoluta carenza di punti di riferimento cronologico (l'unica data sicura essendo il 1670 segnato sul gruppo della Minerva, mentre solo per induzione dalla testimonianza del Titi può presumersi all'incirca dello stesso tempo la pala di S. Ildefonso e privo affatto di ogni elemento di datazione appare il S. Girolamo della chiesa degli Schiavoni), i problemi suscitati dagli sconcertanti modi di espressione dello scultore, in tutto fuori tempo e fuori ambiente rispetto alla coeva produzione berniniana e postalgardiana della Roma del terzo venticinquennio del Seicento, sembrano destinati ad arenarsi in una *impasse* insormontabile, finché la scoperta di altre opere o contributi di notizie documentali non vengano a offrire ulteriori elementi di giudizio.

Non del tutto sconosciuta ma male orientata da attribuzioni fuorvianti verso Pietro o Gian Lorenzo Bernini, questa sorprendente 'Allegoria della vita umana' (alt. m. 0,90; largh. m. 0,85) /*tavola* 29/ è fornita di un ineccepibile corredo di documenti che consentono di accrescere di un quarto

L'allegoria della 'Vita humana' di Francesco Grassia

numero sicuro lo scarno manipolo delle sculture di Francesco Grassia e offrono al tempo stesso nuovi dati per fissare alquanto più stabilmente l'incerta situazione cronologica dell'artista palermitano. Proveniente da palazzo Cardelli, il gruppo fu riprodotto nel catalogo di vendita della Galleria Sangiorgi del 1910 (*Galerie Sangiorgi, Catalogue des objets d'art pour l'année 1910*, tav. 26) con l'attribuzione, a quell'epoca inevitabile, a Gian Lorenzo Bernini; emigrato poco appresso negli Stati Uniti, se ne ignorano le successive vicende e la ubicazione attuale. Da parte della storiografia interessata alla scultura del Seicento l'opera non trovò riscontro fino al 1948 quando il De Rinaldis (*L'Arte in Roma dal Seicento al Novecento*, p. 205) ne fece menzione di passaggio in rapporto con un gruppo di putti bacchici attorno a un caprone, allora presso lo stesso Sangiorgi, siglato da Pietro Bernini, ritenendola di questo artista. Successivamente, sulla base della indicazione del De Rinaldis, io stesso (*Note sulle sculture borghesiane del Bernini*, in 'Bollettino d'Arte', aprile-giugno 1953, p. 145) pubblicavo una vecchia fotografia del gruppo siglato da Pietro Bernini a confronto con la 'Capra Amalthea' per sottolineare il divario di qualità e di modi tra Pietro e Gian Lorenzo in due opere di soggetto affine e presumibilmente non lontane nel tempo, astenendomi dal far parola del gruppo proveniente da palazzo Cardelli e passato nella vendita Sangiorgi del 1910, non consentendo la scadente riproduzione del catalogo di formulare giudizio di sorta. Almeno per la conferma irrefutabile della firma, l'appartenenza a Pietro Bernini del gruppo bacchico sembrava non potersi revocare in dubbio, senonché recentemente il Dott. Antonino Santangelo, pubblicando un rilievo ovale con una testa di baccante acquistato per il Museo di Palazzo Venezia con un'insostenibile attribuzione all'attività giovanile di Gian Lorenzo (in 'Bollettino d'Arte', ottobre-dicembre 1956, p. 369 ss.), è ritornato sull'argomento, asserendo fermamente essere opera giovanile dello stesso Gian Lorenzo sia il gruppo bacchico siglato P. B. sia quello proveniente da palazzo Cardelli e passato nella vendita Sangiorgi del 1910: anzi, fare entrambi parte, insieme con la 'Capra Amalthea', di un'unica serie di cui il primo termine sarebbe il gruppo siglato P. B., il mediano la 'Capra Amalthea' del 1615 e l'estremo, 'preludio alla Dafne', il gruppo Cardelli-Sangiorgi.

Una vecchia ma leggibile fotografia di quest'ultima scultura, eseguita prima che uscisse dalla sua sede di origine, e la trascrizione di importanti documenti ad essa relativi,

L'allegoria della 'Vita humana' di Francesco Grassia

l'una e gli altri fornitimi con cortesissima liberalità dal Conte Cardelli, mi consentono ora di riprendere il discorso intorno al misterioso gruppo, per liberare il campo dalle errate attribuzioni di cui è stato oggetto, che rischierebbero di perpetuarsi mancando la possibilità di un esame diretto dell'opera. Dalle carte dell'Archivio Cardelli appare infatti che il gruppo, opera di Francesco Grassia, raffigurante l'Allegoria della vita umana, era già compiuto il 1° agosto 1661, allorché, secondo quanto si desume dai documenti I e II, devono aver avuto inizio i pagamenti, ripartiti in rate semestrali di nove scudi per venti anni, e quindi per un totale di 360 scudi, 'se (lo scultore) non muore prima'. Se ciò sia avvenuto o meno non si ricava dai documenti di pagamento fino ad ora scoperti, ma è comunque certo che il 29 novembre 1683 il Grassia era già morto (v. doc. IV). Ecco di conseguenza profilarsi dei termini cronologici entro cui iscrivere l'attività dello scultore siciliano, fino ad ora ancorata solo alla data 1670 incisa sul gruppo della Minerva: nato certo prima del 1640, se intorno al 1660 egli eseguiva il gruppo Cardelli, morì tra il '70 e l'83. Oltre le notizie particolari fornite dalle carte trascritte in appendice, per concludere con la storia esterna del gruppo, è ancora da ricordare come esso figuri per la prima volta nell'inventario steso alla morte di Carlo Cardelli senior, il quale lo comprò dal Grassia, nel 1663 e poi via via nei successivi inventari di Casa Cardelli fino al 1877; uscito dalla sua sede d'origine intorno al 1890 acquistato dal Sangiorgi presso il quale si trovava ancora nel 1910, e quindi venduto, come si è detto, in America, ne sono andate perse le tracce.

Prima di far parola delle implicazioni d'ordine stilistico che comporta, in relazione con le opere già note del Grassia, il riconoscimento di questa nuova scultura, occorrerà riscontrarne l'inconsueto, anzi molto raro, motivo iconografico. Da un vecchio ceppo di vite, la cui forza generatrice è simboleggiata da una figura femminile racchiusa entro la rugosa corteccia, si dirama un viluppo di tralci, pampani e grappoli tra i quali un faunetto forza un putto a bere il succo dell'uva da un guscio di tartaruga, mentre un grosso felino seminascosto a sinistra in primo piano addenta un grosso grappolo. Anche ove non fosse esplicitamente indicato nei documenti (III-IV), sarebbe abbastanza facile intendere nel suo complesso il significato della raffigurazione quale una 'Allegoria della vita humana': la gioconda contesa attorno alla pianta della Vita (vite) il cui frutto la Morte (il felino) divora acquat-

L'allegoria della 'Vita humana' di Francesco Grassia

tato nell'ombra. Meno facile da indicare è invece la fonte iconografica di un soggetto così singolare, del quale non saprei produrre altri esempi nel contesto della scultura o della pittura secentesche, comunque tutto nello spirito del più sofisticato concettismo barocco e di evidente ispirazione letteraria.

Prima in ordine di tempo nella breve sequenza delle sculture di Francesco Siciliano, l''Allegoria della vita umana' rivela quali abbiano dovuto essere gli orientamenti dell'artista intorno al 1660, ignorandosi tuttavia in che punto del suo ciclo vitale venga a cadere tale data. Che si tratti di suggestioni e preferenze dichiaratamente berniniane è agevole osservare, e la riprova della fondatezza del riscontro, anche se forzato poi a conclusioni fallaci, è costituita dall'attribuzione allo stesso Gian Lorenzo avanzata dal Santangelo; ma dopo questa prima osservazione abbastanza ovvia, ponendo mente alla cronologia, apparirà sorprendente l'anacronistica ripresa, oltre la metà del secolo, di motivi non già derivati dai modi conclamanti e appassionati del Bernini a quella stessa data, ma dal Bernini 'ellenistico', dalla 'Capra Amalthea' all''Apollo e Dafne', di più di trenta o quarant'anni innanzi. Con mano di certo esperta ma pesante, l'insuperabile levità e la sostanza vitale del pittoricismo e dell'illusionismo del Bernini giovane appaiono stravolti in virtuosismo applicativo e un po' pedante che intaglia, scava, buca col trapano il marmo, traforato a giorno con una tecnica che ricorda quella della scultura di età antoniniana o severiana, senza che tuttavia la figurazione si liberi dal peso del blocco entro il quale è ricavata, ché anzi esso le impone la sua circoscrizione piramidale e ne condiziona la ferma struttura, che non valgono ad annullare le marcatissime opposizioni chiaroscurali dei risalti e delle cavità d'ombra dei profondissimi sottoquadri.

E quando, discendendo da questa inconsueta ripresa protoberniniana al gruppo della Minerva di dieci anni dopo, si incontra lo scultore intento a un'esercitazione neocinquecentesca su un motivo alla Andrea Sansovino, per arrivare infine alle incredibili interpretazioni neomedioevali della pala di S. Ildefonso, apparirà chiaro che il singolare percorso *à rebours* di Francesco Grassia altro non indichi che l'incapacità di un ingegno fervido ma sbandato, piovuto nella Capitale delle Arti da un ambiente di cultura di provincia ritardataria, di resistere al torrido clima dell'estate barocca romana: risiedendo d'altronde il fascino e il sapore partico-

L'allegoria della 'Vita humana' di Francesco Grassia

lari delle rare creazioni dello scultore siciliano proprio in questa sua incongruente posizione, tra partecipe ed evasiva, rispetto all'attualità del proprio tempo. Nel quale egli visse ai margini e da esso fu subito dimenticato: l''Allegoria della vita umana' fu ceduta ai Cardelli in cambio di una stenta pensione per campare la vita, il gruppo della Minerva donato ai domenicani per un po' di terra consacrata da esservi sepolto (v. J. J. Berthier, *L'église de la Minerve à Rome*, Rome 1910, p. 303 s.), mentre la storiografia contemporanea trascurava di registrare anche solo il nome di Francesco Siciliano.

Italo Faldi

APPENDICE DI DOCUMENTI

I) vol. H. - Giornale Cardelli dal 1663 al 1682, p. 25:
19 marzo 1663: 'Al S. Francesco Grascia scultore s. nove m.ta buoni al Sagro Monte di Pietà pag.ti p. il quarto semestre incom.to il p.mo febbraro 1663, e da finire come segue p. l'annuo pagam.to della statua compra dalla bo. me. del Sr. Carlo Cardelli a ragion di s. 18 annui p. venti anni se non muore prima'.

II) ibid, p. 54:
2 ottobre 1663: 'Al Sr. Francesco Grascia scultore s. 9 m.ta buoni come s. a pag. per il 5° Sem.re da finire l'ultimo Genn. 1664 del gruppo di marmo venduto alla bo. me. del Sr. Carlo Cardelli'.

III) Registro n. 191 - 1679 a 1690, p. 29:
'Io infr.o ho ric. dall'Ill.mo Sig. Asdrubale Cardelli giulij sedici a buon conto della politura della statua della vita humana' et in fede questo di 13 9bre 1683
Io Antonio Clinio mano propria'.

IV) ibid., p. (?):
'E' più ho ric.to altri s. quattro e 62 p. resto, e saldo et intiero pagamento di quanto posso pretendere dall'allustratura della statua di marmo denominata la vita humana opera del q(uondam) Francesco Grassia et in fede q. di 29 Nov.e 1683
Io Antonio Clinio mano propria'.

V) Cartone 34 - Giustificazioni dal 1673 al 1690:
'Conto dei lavori fatti da Giacomo Brandini Pittore, et Indoratore a Monte Giordano a 16 Octobre 1683...: E più per havere indorato un piede stallo grande tutto intagliato il quale servì per la statua dell'humana vita, con gusci, e foglie tutte intagliate e dopo aggiuntovi un altro zoccolo maggiore di sotto... s. 18'.

APPUNTI

Ricostruzione parziale di un dossale riminese.

Nell'incertezza e nella fluidità della situazione attuale degli studi riminesi, dal punto di vista di una restituzione filologica del loro ricco 'corpus', ancora in parte inedito, è certamente confortante imbattersi in un gruppo di opere

che appartengono con certezza allo stesso complesso, e quindi alla stessa mano: sconsolante quando si pensi che queste opere sono tutte edite e ben note. Una è l'*'*Ascensione' della Galleria Sabauda di Torino [1] /*tavola* 30/, a cui Lionello Venturi, quando il pezzo si trovava nella collezione Gualino, aveva imposto nientemeno che il nome di Giotto, l'altro è il frammento con 'Gli Angioli al Sepolcro' del Museo Jacquemart-André [2] /*tavola* 31/ — queste due tavolette erano già state congiunte, con molto acume, dal Brandi —, la terza, e più importante, la 'Crocefissione' /*tavola* 32/ della collezione del Conte Ingenheim a Griessmannsdorf, Friedenthal [3], pubblicata nel volume del Coletti sui 'Primitivi' e dallo studioso unita alle storie della passione di Berlino e di Venezia; a mio avviso opere di altra mano e di diversa corrente culturale, di un maestro cioè di gusto arcaizzante, continuatore ritardato di Giovanni da Rimini e del Baronzio, dei quali impoverisce i termini stilistici in una meccanica stampigliatura di risultato decorativo.

Ricostruzione parziale di un dossale riminese

Che invece i tre pezzi da me sopraindicati appartengano in modo non equivocabile né discutibile ad uno stesso complesso, è ampiamente dimostrato dall'assoluta identità del fondo oro graffito a rombi, rosette, foglie, dell'aureole a cerchi e stellette, della screpolatura e, last not least, dalla concordanza stilistica, che è la prova del nove di ogni ricostruzione svolta sulla base degli elementi esterni. Quale sia, poi, il rapporto e la relazione tra loro indicano chiaramente le dimensioni: la 'Crocefissione' Ingenheim misura infatti cm. 119 di altezza — in questa misura non è compreso il fregio che sicuramente era alla base — e cm. 80 di larghezza, l'*'*Ascensione' Gualino, ora alla Sabauda, cm. 62 di altezza — senza il fregio di base cm. 57,5 — e cm. 55 di larghezza (le dimensioni della tavoletta Jacquemart-André non interessano, in quanto frammentaria). Se alla altezza della tavola Ingenheim aggiungiamo il fregio, che è circa di cm. 4,5 abbiamo un totale di cm. 123,5, mentre la tavola già Gualino, è cm. 62 di altezza, cioè la metà, con una irrilevante differenza di pochi millimetri: questi rapporti stabiliscono che la 'Crocefissione' è il centro di un dossale, ai cui lati dovevano trovarsi rispettivamente due scomparti, in modo da costituire un complesso di cinque elementi organizzati entro un rettangolo, le cui misure probabili sono: cm. 123,5 di altezza e cm. 190 di larghezza. Di questo complesso noi conosciamo il centro e due dei quattro pannelli laterali, uno dei quali, però, frammentario: infatti il pezzo del Museo Jacquemart-

Ricostruzione parziale di un dossale riminese

André, rappresentante gli 'Angioli al Sepolcro', che misura cm. 32 × cm. 35, ha subito una forte diminuzione, suggerita e dall'incompiutezza iconografica e dall'appartenenza al complesso ora ricostruito, confermata dall'esame della tavola che ai lati palesa una tarlatura trasversale, inspiegabile se non si ammetta che la medesima è stata segata in tempi non lontani — la causa è da cercarsi senz'altro nella pessima conservazione del dipinto, che anche nel frammento salvato denuncia una fortissima abrasione che ha ridotto al minimo il corpo della pittura, in taluni punti ripresa modernamente per agevolarne la leggibilità, ad esempio nelle mani degli Angioli —. Abbiamo anche parlato di incompiutezza iconografica: infatti i due Angioli soli sul sarcofago, davanti alla grotta, non rappresentano ancora nulla — l'incongrua combinazione di entrambi gli elementi, grotta-sarcofago, è alquanto rara, dato che l'uno escluderebbe l'altro, e negli esempi riminesi si riscontra sempre il sarcofago —. Comunque l'integrazione della scena è alquanto facile: risulta evidente a tutti che il gesto degli Angioli che indicano la tomba vuota e il loro sguardo è rivolto alle pie donne che vengono a visitare il Cristo, inoltre il fatto che gli Angioli siano due, induce a credere che non fosse solo questa delle Marie al sepolcro la scena rappresentata, ma che essa, secondo una consuetudine cara ai riminesi e riscontrabile ben quattro volte [4], si incrociasse colla rappresentazione della 'Resurrezione'. In sei dei sette esempi noti di scuola riminese, dedicati a questa iconografia [5], le donne sono tre e sempre si trovano nel lato sinistro della scena, mentre il Cristo che risorge, nei quattro casi in cui è presente, si trova nel fianco destro, e sul davanti stanno le guardie, quasi sempre tre: ma rispetto a questa rappresentazione-tipo la nostra scena presenta notevoli varianti. Infatti gli Angioli si rivolgono chiaramente a destra con il gesto e con lo sguardo, ed è da quella parte, pertanto, che si debbono collocare le Marie, mentre il Cristo con la bandiera crucigera, automaticamente, si viene a collocare dall'altro lato, alle spalle dell'Angiolo.

Proposta, dunque, l'integrazione del frammento Jacquemart-André, resta ora da indicare la sua posizione nel dossale e quella dell''Ascensione' già Gualino, e resta altresì da indicare l'iconografia delle due altre tavolette non identificate: in via ipotetica si può proporre che, come nel dossale già Herz, la composizione si svolgesse secondo un andamento circolare 'antiorario' e che, a lato della 'Crocefissione', in alto a sinistra, si trovasse una 'Deposizione' — dalla croce

Ricostruzione parziale di un dossale riminese

o nel sepolcro —, seguita in basso dalle 'Marie al Sepolcro e la Resurrezione' (i due Angioli Jacquemart-André ne sono il frammento), e dall'altro lato, in basso, 'Gesù al Limbo' e sopra l''Ascensione' già Gualino. Questa ipotesi è certo la più probabile, su basi iconografiche e compositive, pure essa non ne esclude altre: ad esempio, tra le scene mancanti potrebbe esservi una 'Discesa dello Spirito Santo' o un 'Giudizio Universale', oppure l'andamento compositivo potrebbe essere pianamente orizzontale, ma queste, che sono le sole altre possibilità, non altererebbero che esternamente il significato della nostra ricostruzione, sostenuta da incontrovertibili ragioni tecniche [6] /*tavola* 33/.

Il Brandi, che per primo acutamente vide la connessione tra le tavole Jacquemart-André e Gualino, collegò a questi due numeri anche le storiette di Santa Colomba della collezione Sessa a Cologne Bresciano e pensò che insieme costituissero 'un'anta a storie soprammesse': certamente l'identità del graffito sul fondo oro e delle aureole, e la quasi identità delle dimensioni [7], deve significare qualcosa, ma questo 'qualcosa' non è 'un'anta a storie soprammesse', come ha già dimostrato la nostra precedente ricostruzione. O meglio, non è soltanto questo. D'altronde, non si capisce come starebbero insieme le storie del Nuovo Testamento con le storie particolari della vita di una Santa, e non si conoscono esempi, in area riminese, che potrebbero confortare questa singolarità iconografica. Il legame tra i due gruppi di tavole — quelle Ingenheim, Gualino, Jacquemart-André da una parte, quelle Sessa, dall'altra —, si spiega però facilmente quando si ammetta che le tre storie di Santa Colomba sono i frammenti di un dossale in tutto identico a quello ora ricostruito, in cui alla 'Crocefissione' corrisponde l'immagine della Santa a figura intiera, alla rappresentazione delle scene della vita di Cristo quelle della vita della Santa. Quanto alla loro relazione, due sono le possibilità: o ci troviamo di fronte ad un raro caso di dossale a due faccie oppure i due complessi, pur separati, si rispondevano simmetricamente in uno stesso altare o in una stessa cappella. Comunque sia, è certo che entrambi i dossali originariamente si trovavano nella Cattedrale di Rimini, intitolata appunto a Santa Colomba [8], che le fonti trecentesche spesso ricordano: ad esempio, sappiamo da due documenti del 18 settembre 1329 che il Vescovo Federico voleva adornare la Chiesa e che si istituirono le annate per poter far fronte alle spese di restauro [9]. Ma la vita di questa Cattedrale fu piuttosto

Ricostruzione parziale di un dossale riminese

agitata: stando al Tonini essa 'fu ricostruita circa il 1430; e lo fu di nuovo a tre navate dopo il tremuoto del 1672 (il Marcheselli [10], che scriveva nel 1754, indica l'anno del rinnovamento all'incirca nel 1668). Fu poi ridotta a caserma nel 1798 e demolita nel 1815'. Molto probabilmente i due dossali, che dovevano trovarsi all'altar maggiore, vennero rimossi al tempo in cui Cristoforo Savolini dipinse la tela per quell'altare — di certo in occasione del rinnovamento secentesco —, e andarono poi dispersi quando la Chiesa si mutò in caserma. Il nostro tentativo di ricostruire la storia esterna di questo notabile gruppo di opere, si ferma a questo punto.

Molto più problematica, in fondo, la storia interna di queste nobili e delicate immagini, la identificazione del loro autore e la individuazione della loro cultura: per certo l'anonimo pittore di questi dossali, che sulla base della provenienza e della dedicazione propongo di chiamare 'Maestro di Santa Colomba', si appoggia alla metrica formale baronziesca — vulgatissima nel quinto decennio del Trecento — e alle sue simmetriche organizzazioni di masse semplici e squadrate, ma poi egli riesce a smuovere quel fondamentale schematismo con una vivacità narrativa ignota al Baronzio, con una inarcatura ritmica e una appuntita modulazione plastica che più lo accosta al 'Maestro di Verrucchio', pur senza confondersi con lui. Inoltre, accanto alle consuete desunzioni giottesche — l''Ascensione' Gualino, che riprende l'analoga composizione degli Scrovegni, ne è un esempio eloquente —, si riscontrano ora componenti culturali senesi, nella direzione di Pietro Lorenzetti, la cui 'Crocefissione' assisiate è riecheggiata nella tavola Ingenheim: tutto, comunque, si ricompone in una visione fortemente caratterizzante ed individuale, sia nel colore che nel ritmo e persino nella compiaciuta ricchezza ornamentale. Quanto al tempo della loro esecuzione, noi pensiamo che debba fissarsi intorno alla metà del quinto decennio, dato che proprio in quegli anni la civiltà riminese si travaglia nei problemi culturali che noi abbiamo rinvenuto nelle opere studiate: il pensiero e il desiderio del Vescovo Federico, di adornare la Cattedrale, dové realizzarsi per gradi e troppo lentamente per lui, ché forse non fu in tempo a vedere collocato in sito il dossale a doppia faccia di Santa Colomba [11].

Alberto Martini

NOTE

Ricostruzione parziale di un dossale riminese

[1] L'"Ascensione' della collezione Gualino, passata poi alla Galleria Sabauda di Torino, venne riferita a Giotto da L. Venturi in *La Collezione Gualino*, Torino-Roma, Tav. VI (1916), e ancora in *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, tav. 10 (1928): l'anno dopo il Toesca in *La Pittura Fiorentina nel Trecento*, pag. 62, la qualificava come 'giottesca-romagnola'. Nel 1935 il Salmi in 'Riv. dell'Ist. di Arch. e St. dell'A.', pag. 125, la ricordava come opera di 'un romagnolo memore dell'iconografia di Giotto e dei Riminesi'.

[2] La tavola rappresentante 'Gli Angioli al Sepolcro' del Museo Jacquemart-André venne dapprima catalogata come opera di Taddeo Gaddi, poi, sulla scorta degli elenchi del Berenson (1932), fu riferita al Baronzio. Il Salmi (1935), loc. cit., pag. 127, la giudica opera di un pittore riminese che risente 'del maestro della cappella maggiore di Sant'Agostino' e il Brandi, nel catalogo della mostra riminese del 1935, la connette giustamente all'"Ascensione' Gualino e, ritornando sull'argomento, in 'La Critica d'Arte' (1936), pagg. 231-233, riunisce ai due numeri citati le tre storiette della coll. Sessa.

[3] La 'Crocefissione' della coll. Ingenheim è stata pubblicata dal Coletti in *I Primitivi*, vol. III, pag. XVII, tav. 32 (1947). Nei due occhi della cornice erano forse dipinti l'Angiolo e l'Annunciata.

[4] Nel dossale di Palazzo Barberini, di Giovanni da Rimini, nel dossale del K.F.M. di Berlino, di un seguace di Giovanni e del Baronzio, nel dossale già Herz, ora a Palazzo Barberini, del Baronzio, e negli affreschi distrutti di San Salvatore a Collalto (si veda la riproduzione in 'Wiener Jahrbuch', 1898, tav. XXXVI).

[5] Oltre i quattro sopracitati, una miniatura di Neri da Rimini nella Cattedrale di Faenza, una tavoletta della Pinacoteca Vaticana, raffigurante la 'Crocefissione' e in basso 'Le Marie al Sepolcro' e il 'Noli me tangere', e un affresco nel Cappellone di Tolentino. Soltanto nel dossale già Herz si contano quattro pie donne.

[6] Sono molto grato al dr. P. A. Riedl per avermi gentilmente disegnato la ricostruzione del dossale.

[7] Le tre tavolette della coll. Sessa misurano rispettivamente cm. 55 × cm. 55, ma, stando al Brandi (1936, loc. cit.), hanno subito una 'riquadratura'. Vennero per la prima volta rese note dal Salmi (1935, pag. 101, loc. cit.), che le considera della maniera di Pietro da Rimini e non offre la identificazione del difficile e rarissimo tema iconografico.

[8] Poiché il dossale era dedicato a Santa Colomba, della cui vita le tre tavolette rappresentano episodi salienti, come il Brandi (1936, pagg. 231-233, loc. cit.) ha bene dimostrato, esso proveniva senza meno dalla Chiesa intitolata a quella Santa, la Cattedrale appunto.

[9] I due documenti sono riportati nel Tonini, *Rimini nella Signoria de' Malatesti*, vol. IV, Rimini (1880), a pag. 408 e a pag. 425.

[10] C. F. Marcheselli, *Pitture di Rimino*, Rimini (1754), pag. 59.

[11] Per il momento è difficile indicare altre opere certe del 'Maestro di Santa Colomba': il dipinto che più gli si avvicina, per stretti addentellati stilistici oltre che iconografici, è il dossale verticale con otto scene della vita di Cristo del Metropolitan Museum of Art di New York, che già F. Mason Perkins, in una comunicazione al Museo (si veda al Catalogo dell'1940, a pag. 85), considerava 'possibly by the same hand' del 'Ascensione' Gualino.

Una 'Deposizione' di scuola riminese.

Alla serie di tavole riminesi disperse fra la Galleria Sabauda, il Museo Jacquemart-André e la Collezione Ingenheim a Friedenthal (quest'ultima con ogni probabilità distrutta nel corso degli avvenimenti che hanno sconvolto la Slesia nel 1945) posso aggiungere una 'Deposizione' finora sfuggita alla letteratura sulla Scuola di Rimini, e la cui attuale dimora mi è ignota */tavola* 34/. Il motivo secondo cui è graffito l'oro del fondo, le dimensioni (circa cm. 57 per lato) e soprattutto lo stile danno per certo trattarsi di uno degli scomparti del dossale che il Dott. A. Martini ha ora ricomposto in modo assai plausibile, secondo un'ipotesi che collima con quanto, per via indipendente, avevo raggiunto anche io, seppur con qualche differenza nella restituzione dell'insieme. Penso infatti più probabile che il dossale dovette essere più grande e più ricco di scene di quel che non possa sembrare basandosi sui soli frammenti finora riesumati; che cioè la 'Crocefissione' era fiancheggiata da otto scene della Passione, disposte su due file, quattro per lato, di cui sopravvivono soltanto quelle relative agli episodi 'post mortem' che erano collocati alla destra, mentre sono perdute le caselle di sinistra, dove molto verosimilmente la scelta dei soggetti era compresa nelle figurazioni dell''Ultima Cena', della 'Preghiera nell'Orto', della 'Flagellazione' e della 'Andata al Calvario'. Maggiori o minori che fossero le dimensioni del dossale (e la verità non potrà forse mai essere provata, a meno che non intervengano dei nuovi dati di descrizioni, di copie o altro) il nuovo scomparto reca un non indifferente apporto per la definizione, se non del nome del pittore, almeno delle sue conoscenze, del suo orientamento, e, di riflesso, della datazione che spetta all'insieme. La superficie di questa 'Deposizione' è infatti alterata da vecchi restauri, grossolani ed affrettati, ma non del tipo dolciastro e banalmente accurato di quelli che spingono ai limiti del ridicolo la 'Ascensione' ex-Gualino; né il pennello del rifacitore è intervenuto ad alterare il senso compositivo della tempera, dal quale risulta ancora una volta la forte presa che sulla mente del pittore aveva sortito lo studio degli affreschi di Giotto all'Arena. Quel tanto di genericamente giottesco che è infatti palese nella trama compositiva, e che a prima vista sembrerebbe un'eco della 'Deposizione' della Basilica Superiore di Assisi, si rivela poi, ad un esame dei motivi-chiave, direttamente desunto dall'affresco di Padova

— anche se profonda ne è stata la rielaborazione in senso squisitamente e inconfondibilmente riminese: proprio come nello scomparto di Torino la scena è interpretata sulla falsariga del corrispondente episodio agli Scrovegni. Due citazioni di cui bisogna tener gran conto, perché forse — e anche senza forse — costituiscono il massimo avvicinamento di tutta la Scuola di Rimini al ciclo dell'Arena, o, per lo meno, le sole citazioni che di quel ciclo mostrino una conoscenza diretta, a parte taluni passi della serie di affreschi già nel Convento degli Eremitani a Padova (serie che con ogni probabilità spetta a Pietro da Rimini) ma dove però la rielaborazione perviene a toccare un grado ben più intenso, di sapore quasi caratteristico.

Una 'Deposizione' di scuola riminese

La vicenda infatti che è toccata al giottismo nella cerchia dei pittori riminesi è fra le più singolari; e non ha certo servito a definirne le fasi e l'intensità la qualifica di 'giotteschi romagnoli' sotto la quale il Cavalcaselle ed il Brach comprendevano con grande approssimazione — che tuttavia in loro era la sola possibile come in chi si viene a trovare all'inizio di una ricerca filologica — i veri Riminesi assieme a fatti di significato giottesco ma di tutt'altra natura. In tempi più recenti, l'approssimazione è scesa a confusione, quando il Salmi (con il cui grandioso saggio 'a puntate' ha praticamente avuto inizio un nuovo capitolo della storiografia sulla Scuola di Rimini) pur avendo a disposizione un materiale di tavole, affreschi e miniature infinitamente più ricco di quanto non potessero conoscere gli scrittori di molti decenni addietro, ha tuttavia mescolato le carte dei veri Riminesi con quelle di una vasta schiera di pittori anonimi, o meglio, di opere prive di raggruppamenti definiti, e prive di concreti legami con Rimini; e fra queste, considerandone alcune, e tralasciandone altre che fanno inequivocabilmente parte della medesima famiglia, le ha tutte gratificate dell'aggettivo di 'romagnoli'. Oltre a peccare di eccessiva genericità, una simile definizione è affatto priva di fondamento, anche come pura e semplice indicazione geografica, quando si considera che, di tutto il territorio Nord-orientale dell'Italia, la parte che dei cosidetti 'romagnoli' è meno ricca risulta proprio la Romagna, mentre abbondano nella regione veneta, a cominciare da Padova (dove gli 'inediti' di questa corrente si contano a dozzine), anzi, a cominciare proprio dall'abside degli Scrovegni, fino ad Este, Sesto al Reghena, Bolzano, Piove di Sacco, Verona, e, molto più a Sud, a Pomposa (Aula Capitolare). Che poi talvolta gli esempi di

Una 'Deposizione' di scuola riminese

questo gruppo mostrino inflessioni desunte dai veri Riminesi, che a loro volta furono operosi nel Nord (Collalto), e soprattutto di quel che a Padova lasciarono Giuliano e Pietro da Rimini (polittico, oggi perduto, degli Eremitani; affreschi, quasi certamente di Pietro, già nel Convento della stessa Chiesa), ciò non scema affatto il senso di quel vastissimo raggruppamento, composto anche, ma in numero assai più scarso, di tavole: senso che è quello di una schiera (dove finora non è ravvisabile una persona che faccia spicco sulle altre né come qualità né come capacità di rielaborazione stilistica — neppure il frescante del Capitolo di Pomposa), di una pleiade di seguaci, spesso assai tardi, più spesso di sapore quasi popolaresco, che fanno tutti capo al ciclo dell'Arena, o meglio, allo stile di Giotto dei tempi dell'Arena, isolandone certi aspetti più esteriori e utilizzandoli quasi sempre per composizioni di elementare semplicità architettonica. È assai raro trovare, nei prodotti di questa corrente, esemplari condotti con intenti che evadano dalla monocorde immaginazione dei fabbricanti di ex-voto, o nei quali si tenti di rifarsi ai valori più propriamente 'spaziali' di cui Giotto aveva dato esempi straordinari sulle pareti dell'Arena: i casi di maggiore complessità figurativa sono quelli di taluni brani del ciclo di Sesto al Reghena (dove lavorano però anche alcuni Riminesi) e dell'Aula Capitolare di Pomposa. Il cosidetto 'filone romagnolo' del Salmi si rivela dunque per un preciso fatto giottesco padovano, anzi, veneto-padovano; sarà compito ulteriore della ricerca sulla diffusione del giottismo nell'Alta Italia individuarne i tempi e i rapporti con le attigue e spesso interferenti scuole di Venezia, di Verona e sopratutto di Padova (intendendo cioè la corrente che fa capo al Guariento ed al Semitecolo), con la quale è spesso facile osservare taluni scambi di motivi esterni più che di stile, come ad esempio, nel tipo facciale delle figure, la cifra con cui vengono segnate le palpebre, che circondano grevemente gli occhi con un doppio segno. Tutt'altra è la storia del giottismo a Rimini. Ammesso, come non pare dubbio, che la notizia vasariana di un passaggio di Giotto per la città adriatica è fondata, e che al maestro in persona tocca il Crocefisso del Tempio Malatestiano, il cui stile pare indicare una data verso il 1308-1312, la lettura dei testi riminesi in rapporto al ciclo dell'Arena è assai sintomatica, e rivela che il Giotto cui si volgevano i pittori di Rimini fu — almeno per tutto il periodo di maggiore vitalità della cerchia — quello più antico di Padova e quello posteriore. Giovanni da Rimini, ad esempio,

nel suo stile altissimo e costantemente privo di oscillazioni e dirottamenti, è radicato al momento formale degli affreschi della Basilica Superiore di Assisi in ispecie al ciclo di San Francesco e alle ultime Storie del Vecchio Testamento e a quelle del Nuovo di più aperta dichiarazione plastica e spaziale; la sua posizione di 'protogiottesco' (per coloro che ritengono di Giotto quegli affreschi assisiati) o di 'romanizing', 'cavallinesque' (per coloro che sono in favore di un'ipotesi in senso romano sia per il cosidetto 'Maestro di Isacco' che per le altre scene bibliche e per il ciclo francescano), mostra un solo caso di interessi di giottismo più aggiornato, ed è nelle due valve del bellissimo dittico disperso fra la Galleria Nazionale di Roma e la Collezione del Duca di Northumberland ad Alnwick Castle: ma, fusi come sono in uno stile assai realizzato e perfettamente omogeneo, gli accenni in questione, oltre a non costituire un fatto determinante, restano al grado di indicazione, che non consente di stabilirne la fonte nel ciclo dell'Arena o, come è più verosimile, in qualche saggio, a noi ignoto, lasciato da Giotto a Rimini. Basta rivedere i passaggi dove la nota giottesca è più accentuata che altrove: nella figura di destra della 'Deposizione' del pannello della Galleria di Roma, o in tutta la scena dell''Assunzione di San Giovanni Evangelista' del pannello di Alnwick Castle. Lasciando da parte Neri miniatore, nel quale un preteso richiamo agli affreschi dell'Arena, che il Corbara volle leggere in un foglio dell'Archivio Capitolare di Faenza (in 'La Bibliofila' XXXVII, 1935, 317 e ss.), è troppo incerto per cadere nel plausibile, ed è stato già negato dal Toesca (*Il Trecento*, pag. 834, nota 41); nessuna traccia di annotazioni dell'Arena è ravvisabile nelle opere di quei pittori che non si erano ancora formati quando Giotto passò per Rimini, o che comunque si svolsero per lo più in tempi posteriori a quel soggiorno. Così è in quel notevolissimo ed attraente autore degli affreschi con le 'Storie di San Giovanni Evangelista' nell'abside di Sant'Agostino a Rimini: acuto interprete dei tratti più 'umani' dell'arte di Giotto, per lui il precedente del grande pittore toscano non è quello di un repertorio compositivo, ma di incitamento ad una sempre più varia e ricca 'scoperta' di tipi, fisionomie, caratteri. E, pur trattandosi di uno dei fatti più notevoli che la storia dei seguaci di Giotto possa annoverare (non alludo solo all'Italia del Nord, ma anche alla Toscana) questo 'Secondo Maestro di Sant'Agostino', come ebbe a chiamarlo il Longhi, non mostra neppure una volta

Una 'Deposizione' di scuola riminese

Una 'Deposizione' di scuola riminese

una citazione verso l'Arena, né negli affreschi, né nel restante, brevissimo catalogo di tavole.

Di Giuliano da Rimini, l'essere sopravvissuto in una sola opera certa, e per giunta di data così alta come il 1307, rende impossibile qualsiasi constatazione nel senso della presente rassegna, salvo quella, già da altri espressa ('Burl. Mag.', 1956, 344 e ss.) che nel dossale Gardner la scena delle 'Stimmate' è direttamente ripresa dall'affresco assisiate; la sola opera che io sono propenso a restituirgli senza riserve, la sconciamente bruttata e frammentaria 'Maestà' ad affresco nella Chiesa del Carmine ad Urbania (Foto GFN, E. 36365) non aggiunge gran chè, toccando ad un momento vicinissimo al dossale firmato. Ed è una lacuna assai grave quella di Giuliano, e che pesa sulla Scuola di Rimini tutta intera; anche perché, nel 1324, egli eseguiva il polittico dell'altar maggiore degli Eremitani a Padova (impresa assai impegnativa, nella quale egli ebbe a compagno Pietro da Rimini (cfr. A. Moschetti, in 'Boll. del Museo Civ. di Padova', 1931, 201). C'è da scommettere che, ove testimonianze del periodo maturo di Giuliano venissero alla luce, a dispetto del suo soggiorno padovano non si verrebero a scoprire grandi ricordi del ciclo dell'Arena, che pure gli dovette esser noto; lo si può dedurre dall'atteggiamento di Pietro, che a Padova lavorò accanto a Giuliano forse in veste di più giovane socio, e del quale resta una non breve lista di opere. A cominciare da quella che tutto fa pensare sia la più antica, e cioè la parte che gli spetta nel ciclo di Tolentino (dove la sua presenza è riconoscibilissima, con tutte le caratterizzazioni della sua scrittura già pienamente formate, in gran parte delle 'Storie' dedicate al Santo) il suo stile, pur staccandosi da quello del collaboratore cui spettano le lunette e parte delle fasce sottostanti (troppo presto per decidere se sia l'aspetto tardo di Giuliano, verso cui il Longhi accennava tuttavia già fin dal 1935, nel Corso di lezioni dell'Università di Bologna), a cominciare da questa primizia, Pietro ignora affatto la Cappella degli Scrovegni, ma rivolge la sua attenzione al giottismo del 'Secondo Maestro di Sant'Agostino', o, forse, alle cose lasciate da Giotto a Rimini. Più tardi poi, il dato giottesco in Pietro diminuisce e si stempera in quel singolare 'goticismo' denso di richiami verso i musaici ravennati e verso l'arte della bassa romanità (da lui scambiata per arte del più puro periodo classico) che si esprime nel ciclo di Bagnacavallo, in San Francesco e in Santa Chiara a Ravenna, nella 'Preghiera nell'Orto' della Collezione

Henkell e nella 'Deposizione' del Louvre; opere in cui il fatto plastico cede di intensità, trasposto verso una soluzione lineare e ritmica, di un ritmo a festoni, ricorrente, e dove i nimbi, spesso in stucco rilevato e ovalizzati da una sorta di distorsione prospettica, commentano gli accenni in profondità dei personaggi cui sono apposti, pure indicazioni cioè che si sciolgono subito in una concezione dello spazio da cui esula ogni preciso intento di esatta definizione tridimensionale. Di questa tendenza, è assai significativo che il documento più notevole (che tutto indica essere di Pietro, se non fosse lo stato rovinoso a consigliare un'ultima esitazione) cioè gli affreschi già nel Convento degli Eremitani a Padova, ed oggi accatastati nei depositi del locale Museo Civico, cui non può spettare una data anteriore al 1340, almeno, mostrino in più di un brano accenni ai riquadri della Cappella degli Scrovegni: nell''Ascensione', nelle 'Marie al Sepolcro', e altrove. Ora, ci si chiede se questi richiami al ciclo dell'Arena siano un fatto isolato, e motivato dall'essere il modello a pochi passi dai locali in cui operò l'artista riminese, o se piuttosto il nuovo interesse per il Giotto di Padova non rispecchi una situazione mentale diffusa a Rimini, e radicata nei primi sintomi di inaridimento che, già verso la fine del terzo decennio del secolo, si osservano nei pittori della città malatestiana. Io propendo per la seconda ipotesi: perché, se al momento del suo massimo splendore la cerchia dei pittori riminesi si era disinteressata di quanto Giotto aveva lasciato a Padova, come di qualcosa già superato da quel che lui stesso, pochi anni dopo, aveva lasciato a Rimini, il nuovo occhio con cui, a distanza di decenni, si cominciano ad osservare le pareti dell'Arena non costituisce un fenomeno isolato, ma un esatto parallelo di quei modi ed interessi, tutti di significato arcaizzante, che dal 1330 circa in poi si osservano sempre più decisivi nei pittori riminesi, sino a divenire il tratto essenziale delle ultime ed aride produzioni con cui, quasi improvvisamente, la scuola muore, almeno quale esponente di un linguaggio autonomo ed espresso in una logica successione di personalità ed opere.

Una 'Deposizione' di scuola riminese

Poco o nulla dice in proposito Francesco da Rimini, una figura di secondo piano, il cui vantato giottismo è fra i meno significativi. Anche in lui, almeno nella sola opera sicura che ci resta, il grande affresco nel Refettorio di San Francesco a Bologna, l'appiglio punta verso Assisi, come indica la scena delle 'Stimmate', o il baldacchino nella 'Apparizione a Gregorio IX'. È però chiaro che in Francesco la radice

Una 'Deposizione' di scuola riminese

assisiate è quella da cui vengono spunti compositivi, e non soluzioni formali: queste esemplificate sui modi di una più recente grammatica giottesca, quale a Rimini era già conosciuta fin dal secondo decennio. Ma in altre personalità più dotate di Francesco, l'interesse arcaistico si fa sentire in modi diversi ma tutti analoghi. Così come Pietro era sollecitato a tornire i suoi Apostoli di Bagnacavallo sulla falsariga di qualche marmo dell'età di Onorio o di Valentiniano III, o di qualche avorio consolare, altri pittori si accorgono ora di un fatto che, sinora, era passato davanti ai loro occhi quasi inosservato: il valore cromatico dei mosaici ravennati, la gamma accesa delle tessere vitree, le soluzioni sintetiche e, nello stesso tempo, 'impressionistiche' dei grandi cicli di Sant'Apollinare, di San Vitale e di Galla Placidia. Di ciò non è traccia in Giovanni da Rimini, la cui tavolozza è quella, di suprema delicatezza e sensibilità, che ci si aspetterebbe da un bizantino (o da un veneziano) cui fosse toccato di lavorare accanto ai miniatori delle Bibbie 'cavalliniane'; ma invece la gamma giottesca si accende di una viva fiammata nel cosidetto 'Maestro di Verucchio' (alias della Beata Chiara o della Crocefissione di Strasburgo), che già nelle opere più antiche del gruppo ('Maestà' già Galitzine; dittico diviso fra la Galleria di Perugia e la Kunsthaus di Zurigo) conferma come i ritorni arcaizzanti sono un sicuro indizio dell'imminente essicarsi dei valori di una scuola, la cui componente comincia a muoversi non più in senso verticale, ma, sino a che non interverrà il declino, in senso orizzontale. Nel Maestro di Verucchio, l'arcaismo iconico (tavoletta di Perugia; tavoletta del Museo Stibbert; 'Crocefissione e Noli me tangere' della Galleria di Dublino) stupendamente unito all'arcaismo cromatico non perviene ad uscire da un livello di letteratura, che, seppure incantevole, ha un netto sapore accademico; anche quando, fra il 1330 ed il 1345 circa, il suo racconto si fa più mosso, con intenzioni quasi drammatiche ('Crocefissione' del Fitzwilliam Museum) la sua vena segna un netto regresso rispetto alla pienezza lirica e morale del 'Secondo Maestro di Sant'Agostino', dal quale, più che da Pietro Lorenzetti come suggerì il Brandi (*Catalogo della Mostra Riminese*, pag. 66) sembra venirgli l'impulso ad una maggiore scioltezza formale e compositiva. E il Maestro di Verucchio è lo stesso che con frequenza più insistente adopera un partito grammaticale finora sconosciuto ai riminesi (salvo il caso, per altro di assai incerta datazione, del dittico della Pinacoteca di Monaco): quello

cioè per cui il fondo ha l'oro graffito secondo disegni regolari. Un partito che, negli stessi anni, fa la comparsa anche in Pietro da Rimini, e che, inequivocabilmente, ha un significato anch'esso arcaistico, sia che lo si voglia far risalire ai fondi di oro sfatto e tremolante dei mosaici, sia ai fondi delle miniature gotiche francesi.

Una 'Deposizione' di scuola riminese

Tre di quelle che, nella comune accezione, passano per caratteristiche tipiche della Scuola di Rimini risultano invece sintomi del suo prossimo scadimento, e fanno la loro comparsa quando, dell'intero percorso di stile, era già passata la parte più notevole: l'influsso dei mosaici, il colore lapideo, l'oro graffito nei fondi. Tutte e tre tornano, con somma evidenza, nell'ultima grande figura della Scuola, Giovanni Baronzio, la stessa in cui il ritorno arcaistico tocca il massimo della intensità, una volta ammessa la brillante e convincente ipotesi, che il Longhi espresse tanti anni fa, che cioè al primo tempo del pittore spettino i famosi, bellissimi e misteriosi affreschi del Refettorio di Pomposa, e il dossale già Corvisieri, oggi diviso fra la Galleria Nazionale di Roma e la Collezione Marzotto. Ed è significativo che in due scene di questo dossale, cioè il 'Seppellimento' e la 'Ascensione', si osservi un certo riecheggiamento delle analoghe scene agli Scrovegni, un riecheggiamento di valore quasi indiretto, ma tuttavia palese, nonostante la decisa rielaborazione, e la traduzione in un mezzo linguistico che diluisce il fatto plastico entro le compatte zone di un colore arroventato, contro le ricche bulinature dell'oro del fondo. Proprio come nel dossale firmato, del 1345, nella Galleria di Urbino, il Baronzio impianta l'episodio della 'Cattura di Cristo' con una varietà di spunti e di moti il cui precedente sembra essere non già il Giotto noto ai più antichi riminesi, ma, ancòra, quello che, a Padova, aveva creato la 'Strage degli Innocenti', il 'Bacio di Giuda', esempi insuperabili di ricchezza tematica e di polifonico intreccio narrativo.

Ora, il pittore del dossale cui apparteneva la 'Deposizione' qui pubblicata è di questo momento della pittura riminese. Per di più, certi confronti con l'opera sicura del Baronzio suggeriscono persino un diretto riferimento a lui dei frammenti Ingenheim, Jacquemart-André e Gualino — per non parlare della tavoletta qui illustrata —, se non fosse per una più insistita accentuazione del chiaroscuro, e per l'appiglio verso gli Scrovegni, che tocca in queste opere una immediatezza non ravvisabile, almeno finora, nel Baronzio. Al punto attuale, è necessario fermarsi alla constatazione,

Una 'Deposizione' di scuola riminese

già espressa dal Brandi ('La Critica d'Arte', 1935-36, 232) che il pittore di questa serie è il medesimo delle tre stupende 'Storie di Santa Colomba' già nella Collezione Sessa, le quali, come sottolinea il Dott. Martini, dovettero nascere in esatta corrispondenza del dossale Cristologico, come indicano anche le loro dimensioni, suppergiù identiche (la parte visibile di ciascun pannello è infatti di cm. 54 circa). È però da osservare che il loro spessore è tale da escludere potessero costituire il retro di un dossale a due facce.

L'anonimo pittore, una delle ultime ma non meno nobili persone della cerchia riminese, è dunque quello che risolse il moto 'arcaizzante' comune alla scuola nel quarto decennio in un diretto risalire al Giotto di Padova; e che il Veneto non gli fosse sconosciuto lo prova il sapore del suo denso chiaroscuro, che rammenta persino taluni aspetti del Guariento, o la curiosa somiglianza che le architetture nelle storiette Sessa presentano con certi passaggi architettonici della coperta della Pala d'Oro, eseguita nel 1345 da Paolo Veneziano e figli. E, sempre a proposito delle storie Sessa (la cui provenienza, come già indicò il Brandi, dovette molto probabilmente essere la stessa Cattedrale di Rimini) bisognerà pure spiegarne la forte somiglianza con i tre rarissimi disegni su pergamena, divisi fra la Collezione Koenigs di Haarlem e l'Albertina di Vienna, cui sono toccati i nomi di Altichiero, di Ambrogio Lorenzetti, di Tommaso da Modena, e persino il sospetto di copie quasi quattrocentesche da più antichi monumenti (E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, 172, 7), ma che tutto fa pensare studi per uno sconosciuto ciclo di affreschi riminesi, come sarà provato in altra occasione (cfr. L. Coletti, *Tommaso da Modena*, tav. LXII-LXIII). Infine, per le più tarde vicende della Scuola di Rimini, l'anonimo autore della nostra 'Deposizione' fu di non scarso peso per quella piccola, angusta persona che eseguì il 'Cristo di pietà' a Moulins e le 'Storie della Passione' divise fra l'Accademia di Venezia, il Museo di Berlino e una Collezione romana: in lui la conversione arcaistica si accentua, allo stesso modo con cui le forme si rinsecchiscono, e i graffiti del fondo si appesantiscono in una più marcata stampigliatura. L'eco più diretta dell'autore del dossale che ha dato luogo a questa nota è perciò leggibile in quell'ultimo capitolo della Scuola di Rimini, quando l'eredità dei grandi pittori della prima metà del secolo stava già passando nelle Marche, nel Veneto, e, sopratutto, a Bologna.

Federico Zeri

Andrea Mantegna as Illuminator by Millard Meiss. Ed. J. J. Augustin-Glückstadt, Hamburg (1957).

Con la più viva aspettazione mi sono accinto a leggere l'erudito libretto sopra notato, che doveva aprirmi il paradiso di un nuovo capitolo dell'arte, tanto amata e studiata, di Andrea Mantegna.

E quando l'ebbi in mano, e non fu piccola impresa ottenerlo, mi immersi nella lettura promettente. Dice la presentazione: 'Though discoveries in early Italian art seldom occur to-day, Professor Meiss has been able to assign an altogether novel rule to the great Andrea Mantegna; that of miniaturist and illuminator'. La promessa dunque era grande, e sottile la distinzione che spiegava la partitura del libro, piccolo, come ho detto, di misura, se non di dottrina e di prezzo, in tre capitoli; i primi riguardanti due manoscritti inviati a Renato d'Angiò dal condottiero umanista veneziano Jacopo Antonio Marcello, il terzo la 'littera mantineana', cioè la ripresa da parte di Andrea Mantegna delle lettere capitali classiche.

O gran bontà dei cavalieri antichi! Il Marcello e il Sire provenzale stavano allora in guerra l'uno contro l'altro; ma l'arte, la cavalleria e la scienza li univano; e il buon capitano veneto inviava al nemico per le armi, ma amico per le lettere, due codici in dono; quelli in cui il Meiss vide la mano del Mantegna, o, se non di lui, della sua scuola. Ognuno crederà che la scoperta di un insospettato Mantegna miniatore, insospettato e aggiungerei insospettabile, perché il grande, severo artista fu bensì minuzioso nel disegno, dove si nota il rigurgito delle antiche preferenze gotiche settentrionali, ma non fu mai minuto, né amico di un microcosmo che non esaltasse un macrocosmo, dovesse partire da un 'explicit', o 'colophon'; da una segnatura o sigla; o per lo meno da una segnalazione documentale per avvalorare la stupefacente assegnazione. Nulla di tutto ciò. I due codici attentamente, anzi accanitamente descritti e indagati sotto ogni aspetto, non hanno rivelato se non due cose: di essere assolutamente distinti l'uno dall'altro, ma di essere eseguiti entrambi senza dubbio a Venezia fra il 1453 e il 1458. Nulla però che offra il minimo indizio e non dico argomento per un'attribuzione tanto impegnativa. Il primo codice dedicato alla vita di S. Maurizio, patrono dell'ordine del crescente lunare, di cui Jacopo Marcello era membro /*tavola* 35/, è una specie di ringraziamento e corrispettivo dell'onore ca-

Andrea Mantegna as Illuminator

valleresco conferito da Renato al Veneziano, e porge facile argomento per non dire pretesto a una digressione religiosa e storica. Ma che questa disamina, la quale ci porta a Venezia con la immagine stessa del Palazzo Ducale, posto in groppa a un elefante /*tavola* 36 *a*/, tale da far pensare tutt'al più a una araldica invenzione del Pisanello o di Matteo de Pasti, permetta di attribuire al Mantegna dichiarato, quello intendiamo della cappella Ovetari, la gentile miniatura rappresentante il congresso dei Cavalieri dell'ordine /*tavola* 36 *b*/, che si svolgeva ad Angers ogni 22 Settembre in una sala ritmata da arcate nei modi acerbi e sistematici di un Jacopo Bellini, con evidenti richiami al gotico, è incredibilmente spropositato. Nel busto del Marcello, c'è sì la cognizione del fare padovano e quindi mantegnesco, come nella elegante effige del Santo protettore riprodotta sulla porta del Concilio, e con particolare imagine v'è un certo richiamo al giovanile Giambellino; ma sono appunto tutti questi accenti, segno di una visione ancora incerta fra antico e nuovo, a cozzare contro l'assegnazione al severo Andrea, che nel 1453, anno della redazione, secondo il Meiss, del codice in parola, aveva eseguito la potente scena dell'andata al Martirio di S. Giacomo, se non ancora del tutto la sua Decollazione, appena iniziata dal Pizzolo, morto appunto sciaguratamente alla fin di quell'anno. Doveva essere del resto questo bellinismo, riconosciuto dallo stesso Autore, a paragone dei detti affreschi (the miniatures however are more deeply Bellinesque than the frescoes', p. 25) a far ricordare al Meiss, esistente proprio nella famiglia di Jacopo, di Giovanni e di Gentile, un nipote e cugino Leonardo Bellini, che fu sopratutto miniatore, e nel 1443, come ci ha fatto conoscere il dotto Pietro Paoletti lavorava assieme con lo zio.

Un saggio del mio scolaro e ormai collaboratore provetto Dr. Lino Moretti, che ha vinto un anno fa, proprio con uno studio sulla miniatura veneziana dalle origini, un premio dell'Istituto Veneto, lo chiarisce qui con opere sicure e con sicuri dati. E a lui, prima che ad altri, e prima certo che all'eroico Mantegna converrà pensare per opere di uno stile che va definito ancora 'di transizione', o come ha detto il Longhi con più vivace parola 'umbratile'.

Il codice latino, quello secondo, che il Meiss considera 'one of the supreme accomplishments of the Quattrocento in the sphere of the book' per le iniziali e per le miniature, (p. 34) è quello della *Geografia* di Strabone tradotto dal Guarino, che sappiamo compiuto nel 1458, ed eseguito, almeno

Andrea Mantegna as Illuminator

in parte, per conto dello stesso Marcello, dato in omaggio, al pari dell'altro, al buon re. Esso si trova nella Bibliothèque Rochegude di Albi nella sua Provenza. La stesura non può andare evidentemente più indietro, in questo caso, dell'anno ricordato. Ed anche ciò aiuta, e mi pare avrebbe dovuto aiutare anche il prof. Millard Meiss nella ricerca del suo miniatore. Tanto più avendo avuto il sospetto potesse spettare a Marco Zoppo il ritratto del grande pedagogo che un tempo ornava il manoscritto originale posseduto dalla Libreria Bodleiana di Oxford. Dal 1453 Marco Zoppo risiedeva infatti a Venezia, e vi era ancora nel 1470, come indica certa bella lettera di Felice Feliciano, ove esalta il suo magnifico cane Balugante, da me pubblicata. È a questo Marco Zoppo infatti che si deve pensare per le miniature dello Strabone. Chi ha viaggiato con lui, secondo le notizie dei testi padovani, guidato poi da quelle scovate da I. B. Supino, maestro dei verdi anni, e più dai bagliori della *Officina Ferrarese* di Roberto Longhi, e infine per conto proprio, in molteplici saggi, conclusi da quello recente, sebbene alquanto maltrattato nella traduzione, apparso nella 'Gazette des Beaux Arts' dell'Aprile 1954, non poteva che riconoscere nelle carte illustranti il Guarino, in atto di offrire al Marcello il testo famoso /*tavola* 37/, e riproduce lo stesso Marcello che ne fa omaggio a Renato d'Angiò /*tavola* 38/, le pagine fraterne di quel '*Book of Drawings formerly ascribed to Mantegna*' edito dal British Museum nel 1923, già in possesso di Francesco Novelli, che lo aveva inciso diligentemente nel 1793, e da me individuato. V'è quel tanto di ferrarese che separa dai mantegneschi, e quella certa gentilezza belliniana che indica Venezia. Specialmente la scena dell'offerta di Jacopo Marcello col suo strano palmizio nel mezzo, il suo cielo rigato da tipiche nubi a chiocciola, e il suo sfondo di architetture schematiche, quasi da infantile 'meccano', sono indici che non mentono e allontanano in modo deciso dalla troppo grande suggestione del Mantegna; mentre conducono diritto al Bolognese. In quanto alla 'littera mantineana', perché cercarla fra i fioriti ghirigori impropri alla scuola padovana di Andrea, e non in quella che il maestro ci diede, tratta dai solenni campioni 'lapidei' delle capitali classiche, dapprima nelle epigrafi della Cappella Ovetari, poi nella epigrafe dedicatoria della 'Stanza degli Sposi', che una frotta di torniti genietti dalle ali di farfalla solleva puntando le gambucce nervose contro il suolo, o aliando nel cielo azzurrino, e per ultimo nelle insegne del 'Trionfo di Cesare'?

Andrea Mantegna as Illuminator

La loro schiettezza non ebbe altra risonanza che nel severo alfabeto di Felice Feliciano, il compagno del viaggio romantico attorno al Garda alla ricerca dell'adorata antichità. Uscire dal suo richiamo imperioso pare sia, oltre che non storico, un controsenso.

In tal modo i doni che Millard Meiss voleva recare al genio del Mantegna, mi dispiace di doverlo decisamente constatare, si riducono a una petizione di principio e, quel che è peggio, a un'impresa eruditissima ma senza costrutto.

Giuseppe Fiocco

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore.

Del pittore e miniatore veneziano Leonardo Bellini [1], nipote di Jacopo, la cui esistenza fu rivelata per le carte d'archivio dai solerti ricercatori del secolo passato, non si conoscevano sinora opere che gli si potessero riferire con certezza [2]. Eppure, tra le solite generiche testimonianze, utili tutt'al più per la cronologia, una concerneva direttamente l'attività dell'artista: quella per la quale, il 7 dicembre 1463, Ulisse Aleotti dichiarava all'Ufficio delle Ragion Vecchie di aver versato a Leonardo Bellini 'pitor over miniador' quattro ducati d'oro per la Promissione ducale di Cristoforo Moro [3]. Dispersa come fu, alla caduta della Repubblica, la maggior parte di quelle promissioni e commissioni che fino allora le famiglie patrizie avevano gelosamente custodito tra i più venerati ricordi, c'era davvero da disperare della conservazione di quel manoscritto. Le ricerche intraprese nell'intento di recuperare un primo termine sicuro dell'arte di Leonardo Bellini, non andarono tuttavia deluse.

Abbiamo avuto la ventura di rintracciare la Promissione nel Museo Britannico, a Londra (Add. Ms. 15816) [4]. Miniata è, come di norma in quei documenti, la prima pagina del testo, corrispondente alla quinta carta del manoscritto (mm. 343 × 230) */tavola* 39/. Al primo sguardo appare evidente la discendenza ferrarese del fregio marginale, di diversa larghezza nei quattro lati: tra i soliti motivi di flora stilizzata, nimbati da raggiere, ravvivati da bacche d'oro, si insinuano esemplari della fauna selvatica e rara, diletta alle corti feudali. Nel fregio quasi 'umanistico' trovano nuovo impiego i modelli dei vecchi 'tacuina', nei quali, collimando le esigenze di un particolare momento dell'arte con le predilezioni del ceto aristocratico di Lombardia, si era pervenuti ad un naturalismo empirico, di superficie, ma di importanza capitale per il divenire dell'arte europea. Qui, quei brani naturalistici ricevono nuovo assetto, una più levigata politezza, specie nella fauna esotica dei medaglioni, finestre aperte, attraverso la siepe del fregio, su prati smeraldini sui quali declinano i cieli luminosi.

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

Venendo alla parte superiore del foglio, l'iniziale I(ncipit), in campo d'oro, risente ancora della tradizione gotica nelle foglie arrovesciate, nella sagoma incerta e nell'annodatura morbida a metà dell'asta. Il nostro miniatore non avverte l'esigenza di ripristinare il canone classico delle lettere capitali: eppure erano gli anni nei quali Felice Feliciano, l'umanista amico del Mantegna, animato da romantico fervore per l'antichità dava i saggi ben noti nei codici ora al Correr e alla Vaticana [5]. Il contrasto, perciò, è sensibile con l'altra iniziale I(n), dove il putto con la cornucopia */tavola* 40 *a/* testimonia della curiosità di Leonardo per la cultura padovana e più, volendo precisare, per gli esempi di Donatello che per quelli del Mantegna, se è vero che i reiterati, dissociati tocchi brevissimi del pennello vogliono rendere la vibrazione luministica delle opere del fiorentino; ma insieme è uno stupore, una melanconica grazia assonnata. Nel riquadro, targa cui l'ombra rivela lo spessore, il segno mordente modella con assidua vicenda le carni del putto; il risalto plastico è accentuato dall'alone d'ombra che è quasi traduzione grafica degli effetti del sottosquadro scultoreo [6].

Sotto, nei putti che reggono la ghirlanda */tavola* 40 *b/*, sulla quale il crespo ondeggiante si rapprende in fragile metallo, la pittura è leggermente più fusa: essi ricordano il putto abbozzato su una parete del laboratorio dei mosaici a San Marco [7]: ma qui il torpore di quella 'sinopia' è sul punto di essere vinto da una nervosità di segno, che tuttavia non si saprebbe fino a qual punto autentica. Nel putto di destra invece è una precisa reminiscenza di Jacopo Bellini: esso ha lo stesso volto del Bimbo che appare in braccio alla Madonna n. 835 delle Gallerie dell'Accademia.

La prova più impegnativa è data nell'inquadro maggiore */tavola* 41 *a/*, minuscola pala d'altare dove il doge, assistito da San Marco e da San Bernardino [8], rende omaggio alla Vergine in trono. Neanche qui mancano gli elementi padovani, propri degli squarcioneschi, quali l'arco della cattedra con i conci a vista — adottato anche da Jacopo nei disegni — o l'albero stecchito che protende i rami spogli accanto a quelli floridi del verziere al di là del muricciolo, o il volto lievemente orientale della Vergine, o l'atteggiamento del Bimbo.

Ma non sono che echi, perché, a differenza di quegli stralunati, Leonardo non tormenta, non umilia la dolce materia del gotico estremo. Quelle figure, semmai, per la struttura hanno rapporto con i modi introdotti nel Veneto dai toscani vent'anni prima. Il panneggio della Vergine, ad esempio, richiama l'impianto dei modelli lippeschi, come la Madonna di Tarquinia: solo che la relazione non parrebbe diretta, bensì mediata dall'opera di artisti locali quali Silvestro e Antonio, i due pittori che nel 1458 firmarono quattro figure di Santi nella crociera meridionale della basilica marciana [9].

Non si vorrebbe parere suggestionati dal documento del 1448 che

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

ci mostra Leonardo testimone accanto ad Antonio di Giacomo da Venezia: ma è proprio dalla schematizzazione, dall'irrigidimento che l'empito castagnesco ha subito presso i mosaicisti che derivano i modi di Leonardo, il quale fa rifluire un poco di linfa entro quelle secche forme e ne modifica il senso con una precisa osservanza del partito della luce e dell'ombra.

Ad un attento esame ci si avvede che anche alcuni particolari morfologici ritornano eguali; e così certi elementi iconografici, come le nubi striate sotto i piedi dei putti nella miniatura, e di due santi nel mosaico di San Marco: motivo che discende dagli affreschi di Andrea nella chiesa vecchia di San Zaccaria. In qualche tratto, come nel panneggio del San Bernardino, pare che il miniatore vada a recuperare certe cadenze degli affreschi, illanguidendole tuttavia, estenuandole in una morbidezza che è tutta sua. E che nel 1463 fossero ancora attivi, nonostante i fraintendimenti, alcuni suggerimenti dei toscani passati per Venezia è stato già rilevato a proposito dei polittici belliniani della Scuola della Carità.

Andando a ritroso, ci pare che non dissimile sia l'ambiguità, se pur giocata tra elementi diversi, di quattro miniature a piena pagina (mm. 187 × 130), che si trovano nel cod. 940 della Biblioteca dell'Arsenale a Parigi: la *Passio sancti Mauritii* offerta nel 1453 dal condottiero ed umanista veneziano Jacopo Antonio Marcello a Renato d'Angiò, che qualche anno prima l'aveva insignito del nuovo ordine del Crescente, posto appunto sotto la protezione di quel santo [10]. Non si pretende di strologare sul possibile modo tenuto da Leonardo dieci anni prima della Promissione: ma tra questa e il codice parigino sono affinità di intonazione che si fanno anche più strette al confronto di alcuni particolari come la Vergine, da una parte, e la 'Venetia magna' */tavola* 36*a*/, o Venezia come giustizia, dall'altra (c. 39), dove si può riconoscere lo stesso *ductus* che nel panneggio che copre il busto della Madonna.

Lasciamo il ritratto del Marcello, nel foglio di contro */tavola* 35/, profilato con l'incisività e il pallore di un cammeo contro l'ombra irreale, e vediamo, a c. Cv., il 'Capitolo' */tavola* 36*b*/. Il miniatore ha cercato di definire con ogni esattezza la prospettiva dell'aula, sebbene nel più elementare dei modi, con il punto di fuga al centro matematico della pagina, la quale non va esente dal sospetto, anche se meno acuto, di 'divertimento' che è nei disegni di Jacopo. Singolare è la cura con la quale è descritta la vicenda della luce, che trascorre dalla penombra azzurrina della parete di sinistra, radendo la parete di fondo, per battere sulla parete di destra.

La cavità architettonica è dunque studiata con la stessa preoccupazione con la quale è osservato l'effetto della luce sui corpi plastici. Le rosse figure dei cavalieri che questo spazio accoglie lungo le pareti collaborano a contraggenio alla suggestione prospettica: non riescono, insomma, a legare pienamente con esso, poiché la loro tenue plasticità

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

non va oltre quella dei soldatini di stagno. È nella figura isolata che il miniatore perviene ad una compiuta definizione plastica, nel san Maurizio sopra la porta che mette alla verde, digradante campagna, dove il cielo, sulla obliqua linea dell'orizzonte fa da raccordo tra le due diverse condizioni di luce delle pareti. La statua ripete il san Maurizio di c. 34 v., chiuso nel bronzo dell'armatura dorata, quasi omaggio alle opere prime di Giovanni Bellini.

Troppo poco sappiamo ancora di Leonardo per pretendere di scorgere la sua mano in queste quattro pagine; l'attribuzione, che qui si propone non senza cautela, richiederà tuttavia sempre minore sforzo che non quella, tentata di recente, al Mantegna e a suoi collaboratori. Una conferma alla nostra ipotesi si potrebbe cercare, se è permesso arrischiare un argomento così periglioso, nella stessa involuzione che traspare dalle altre opere, tutte posteriori, nelle quali è oltremodo agevole scorgere la mano del piccolo maestro [11]. Sono tutte datate, salvo quella che forse è la più antica: uno 'Psalterium secundum ritum monialium sancte Marie de Virginibus' */tavola 42 a/* di Venezia, pervenuto alla Bodleiana di Oxford (Ms. Can. Lit. 8 c. 142) con le raccolte di Matteo Canonici [12].

Le possibilità espressive del miniatore sembrano qui alquanto ridotte anche dal breve formato del codice (mm. 135 × 95). Non giova insistere nei confronti; basti osservare il san Marco, replica di quello della Promissione, o la tecnica della pittura a tocchi minuti, nelle figure dell'Eterno e del profeta nell'iniziale B(eatus), la quale per la struttura e per la decorazione richiama quelle di alcuni altri manoscritti che esamineremo tra poco; va avvertito, poiché dalla riproduzione non è visibile, il largo impiego delle lumeggiature d'oro sia nei drappeggi che nel fregio. Del 1464 deve essere la Commissione di Cristoforo Moro a Domenico Diedo, eletto procuratore di San Marco il 15 aprile di quell'anno [13]. La prima pagina (mm. 280 × 200) del codice, che si trova nel Museo Gardner a Boston [14] */tavola 42 b/*, è incorniciata da un fregio simile a quello di Londra; gotiche e decorate sottilmente con motivi floreali sono le due grandi iniziali N(os) e I(uro); nel bordo inferiore riappaiono i due putti con la ghirlanda.

Ed ecco tre altre opere datate, che consentono di conoscere il modo tenuto da Leonardo nel 1473 e nel 1483: scadenze decennali alle quali sorprendiamo l'artista sempre meno disposto ad approfondire le prime ricerche, anzi più propenso a soluzioni sbrigative, disorientato si direbbe, verosimilmente scavalcato dai tempi.

La prima è la 'Promissione ducale giurata da Niccolò Marcello' il 13 agosto 1473 (Museo Correr, Ms. III, 322) [15]. Le finezze pittoriche non mancano nella pagina, nonostante qualche trascuratezza (c. 6 r; mm. 350 × 252). Il fregio ha il solito schema, ma è diradato, tutto tenuto su tonalità chiare, chiuso tra liste d'oro. Nel bordo inferiore, sul

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

prato verde delimitato da una siepe di vincastro, che è motivo di gusto tardogotico qui pervenuto per via dei ferraresi, i quattro geni alati hanno il volto degli angeli del Salterio ma il modellato delle membra ha una goffaggine che non sarà tutta da ascrivere all'imperfetto stato di conservazione. La cornucopia ritorna nell'iniziale 'I'(n nomine), però senza quel piccolo prodigio che era il putto alato. Con la solita attenzione è invece seguita la vicenda della luce che lambisce la pagina scorrendo dall'angolo superiore sinistro, incagliandosi sul listello dei riquadri e dei medaglioni, sui dischi spessi dei nimbi, sulle modanature del trono sul quale siede l'Eterno, dalle vesti modellate in un massello d'oro.

Nella 'Commissione ducale di Niccolò Marcello ad Andrea Lion' /*tavole* 43,44 *a*/, procuratore di San Marco dal 10 novembre 1473 (Bibl. Naz. Marciana, Ms. Lat. X, 358 (= 3517)) [16] si rivedono i motivi già noti: nel fregio, rarefatto e affidato più al colore che al disegno, consueti motivi floreali galleggiano sulla trana un po' stentata della filigrana.

Dieci anni dopo, nel 'Iuramentum dominorum procuratorum sextierorum de citra canale' /*tavola* 44 *b*/, scritto per Leonardo Contarini elevato alla dignità procuratoria il 1° aprile 1483 (Museo Correr, Ms. III, 314), Leonardo torna a schemi gotici in quel rincorrersi delle fronde serpeggianti sulla fascia dorata del bordo; il Santo corrucciato, nel capolettera, dove torna ingrandito e indurito uno dei suoi tipi consueti, testimonia della sfiducia che ormai ha colto l'artista.

E su questo definitivo scadimento del miniatore si chiuderebbe il discorso, se non rimanesse ancora da avanzare un'ipotesi su quella attività di pittore alla quale pur Leonardo dovette dedicarsi se non ci inganna la parola che torna due volte nei documenti.

A proposito di un'opera di ambito mantegnesco che ha sconcertato a lungo gli studiosi, il San Marco dell'Istituto Staedel a Francoforte [17], è stato osservato di recente che 'il pittore s'interessò più degli effetti luministici che della struttura: nell'aureola viene indebolendosi il preciso senso prospettico che è tipico del Mantegna... L'autore del dipinto ha in comune col Mantegna soltanto un'educazione padovana' [18]. Parole che si attagliano perfettamente a tutta l'opera di Leonardo così come ci si è venuta configurando. Alcuni elementi, quali gli occhi sgranati di ascendenza ancora castagnesca, il naso schiacciato, il nimbo massiccio, non sono nuovi nel Bellini; l'atteggiamento, poi, è particolarmente simile a quello dello stesso santo nella Commissione del 1473. L'artista, dunque, pur usando della lezione mantegnesca, è sempre memore delle impressioni provate in gioventù davanti agli esempi dei fiorentini in Padova e in Venezia. Un piccolo maestro egli ci appare, che seppe reggersi finché si trattava di delibare non senza timidezza le novità del suo tempo giovanile, ma non seppe assimilare quegli spunti sì da sostenersi quando i tempi furono maturi, ripiegando anzi, disorientato, in una cifra inerte.

Ma pur con quei limiti, che lo fecero rimanere artista di seconda schiera, ci pare che anche questo minore Bellini meritasse di uscire dagli squallidi cataloghi di 'nomina tantum'.

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

Lino Moretti

NOTE

[1] Sebbene alcuni studiosi non abbiano mancato di ricordare Leonardo Bellini (L. Testi, *La storia della pittura veneziana, II, Il divenire*, Bergamo 1915, p. 160; P. Paoletti, *La Scuola grande di San Marco*, in 'Rivista di Venezia', VIII (1929), p. 69; R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze (1946), p. 52, n. 33; G. Fiocco, *Giovanni e la famiglia dei Bellini alla luce di nuovi documenti*, in 'Vernice', IV (1949), n. 33-34, p. 6) egli è rimasto senza 'voce' sia nel *Künstlerlexikon* di Thieme e Becker che nel più speciale *Dictionnaire des miniaturistes* di Aeschlimann e D'Ancona. Non mette conto ricordare quanto si legge nella *Enciclopedia della pittura italiana* di Galetti e Camesasca (Milano 1951, p. 1298), essendo quella voce il risultato della irragionevole confusione di diverse ipotesi sull'arte di L. B. Non sembra perciò inopportuno riferire brevemente le scarse notizie che, per le ricerche d'archivio dei vecchi studiosi e per quelle proprie di chi scrive, sono state finora raccolte sul piccolo maestro.

Il più antico documento su di lui è l'atto notarile del 18 agosto 1443, col quale Jacopo Bellini si impegna a retribuire per due anni, nella misura di dodici ducati d'oro il primo e quattordici il secondo, *Leonardum quondam ser Pauli nepotem suum*, che da circa dodici anni tiene presso di sé come un figlio. (P. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, Fasc. I: I Bellini*, Padova 1894, p, 7). Non è chiarito se il padre di L. fosse un fratello o piuttosto un cognato di Jacopo: un Paolo *remèr* (fabbricante di remi) risulta sposato con Elena, sorella di Jacopo, nel testamento dettato da Niccolò Bellini l'11 aprile 1424 (Paoletti, *ibid.*). Le ultime parole del documento (et Leonardus liber sit asserit tamen hoc facere de consensu et velle matris et fratris absentium) fanno pensare che il giovane apprendista avesse appena toccato la maggiore età.

Ed ecco un altro atto notarile, sin qui sconosciuto, del 15 novembre 1448, nel quale *m.° Leonardo pictore quondam Belini habitatore Venetiis in contrata sancti Moysis* appare con tre altri testimoni accanto a *m.° Antonio pictore de Venetiis filio ser Jacobi habitatore Venetiis in contrada sancti Gervasii*, in casa di *ser Baptiste de Bononia ariminiatoris* a San Geminiano, dove Giovanni da Brescia, notaio padovano, fa una donazione in favore della figlia Lucia (Padova, Archivio Notarile, Atti not. Alvise q. Lorenzo de Zaghi, Libro I). A parte il fatto che la espressione *quondam Belini* usata dal notaio rende poco probabile l'ipotesi che l'artista usasse del cognome dello zio o per esserne stato adottato o per godere i vantaggi di un nome già celebre, il documento si rivela di qualche interesse perché ci presenta Leonardo in casa di un miniatore, Battista da Bologna ricordato dallo Zani (*Enciclopedia metodica*, IV, 139) e noto per un documento del 12 maggio 1437 (Cfr. G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst*. Italienische Forschungen, IV, Berlin 1911, p. 168) cui vanno aggiunti altri, inediti, del 28 giugno e 1° agosto 1449, del 23 gennaio e 13 novembre 1450, rogati in Venezia dallo stesso

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

notaio De Zaghi; Battista risiedeva allora a Padova. Anche il padre di Battista, Giovanni del fu Biagio, era miniatore: è ricordato in docc. del 1439 e del 1446 (Cfr. B. Cecchetti, *Saggio di cognomi* ecc., in 'Archivio Veneto', n. s. XVII (1887), to. XXXIII, p. 406; Ludwig, *op. cit.*, p. 165). Accanto a Battista è quell'Antonio di Giacomo esplicitamente detto 'de Venetiis', che nel 1458 doveva firmare i noti mosaici con San Bernardino e S. Paolo eremita nella Basilica marciana, accanto a due altre figure di Silvestro Barbetta. Di Antonio, che con Silvestro assunse l'appellativo 'del mosaico' dall'incarico che tenne per anni a San Marco, non si conosceva sinora l'origine né si avevano notizie documentali anteriori al 1470. (Cfr. P. Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Venezia 1897, passim; Cecchetti, *art. cit.*, p. 400; Id., in 'Arch. Ven.', n. s., XVII (1887), to. XXXIV, p.te I, p. 204; Ludwig, *op. cit.*, p. 151). Dal termine 'pictore' risulta anche che non fu un mero esecutore tecnico, ma egli stesso addetto all'arte maggiore.

Ritornando a Leonardo, negli anni seguenti il suo nome si ritrova ancora, di tanto in tanto, nelle carte d'archivio: il 7 settembre 1469 è testimone a Venezia (Ludwig, *op. cit.*, p. 168); con ogni verisimiglianza è ancora il nostro artista quel *Leonardus Pauli pictor habitator Padue* segnato quale teste il 7 gennaio 1480 (1479 m. v.) (Cecchetti, *Saggio* cit., p. 408); l'ultima notizia che abbiamo raccolto è del marzo 1484, quando *ser Lunardo Belin* è ricordato tra i decani della Scuola di S. Rocco a Venezia (Venezia, Museo Correr, ms. IV, 179: *Nomi e cognomi delle Banche di Fratelli... de Santo Rocho de... Venetia*, c. 4 r).

[2] Un soggetto così interessante, che tocca le vicende di un periodo del quale ci rammarichiamo di non sapere mai abbastanza, non poteva mancare di suggerire qualche ipotesi agli studiosi più attenti. Il Paoletti (*La Scuola grande* cit., p. 69) propose il nome di L. per alcune minori opere di impronta belliniana, quali la miniatura del doge A. Vendramin (1476-78) e due personaggi, già nella raccolta Heseltine, poi in quella Koenigs (cfr. R. van Marle, *The It. Schools of Ptg.*, 1936, XVIII, p. 567, fig. 309) e una tavoletta del Correr (cl. I, n. 71) con il doge Pietro Orseolo I e la consorte Malipiera, che faceva parte di un polittico dato a Giov. Bellini dal Boschini (*Le Minere della Pittura*, Venezia 1664, p. 391); domandandosi se Leonardo non coincidesse con l'enigmatico Lauro ricordato dal Michiel (ed. Frimmel, Vienna 1896, p. 114). Le notizie su Lauro, realmente esistito, che fu a Roma e si dedicò anche alla miniatura, sono state raccolte dal Gronau (*L. P. ein Gehilfe des Giov. Bellini*, in 'Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki', Monaco 1921, pp. 101-112). Un artista dunque da tener presente per lo studio della miniatura 'padovana' a Roma. Tra gli artisti veneti presenti a Roma sul finire del '400 c'è anche un altro miniatore: Domenico da Venezia che nel 1473 veniva pagato con Mariano da Siena '*pro miniatura*' (Cfr. 'Boll. d'Arte', III (1919), p. 43).

In tempi più recenti, Roberto Longhi, in quelle 'ricche minere' che sono le note al *Viatico* (*loc. cit.*), dopo aver restituito agli studi la personalità del Maestro dell'Annunciazione Ludlow, si chiedeva se in quelle opere, così legate a Gentile da Fabriano e a Jacopo Bellini, non si dovesse vedere il primo tempo di Leonardo che appunto fu a lungo nello studio dello zio.

[3] Ludwig, *op. cit.*, p. 168. Quello di Ulisse Aleotti — ci si consenta la breve divagazione — umanista, notaio e alto funzionario della Repubblica, non è nome nuovo nelle cronache artistiche del Quattrocento veneto (Cfr. A. Segarizzi, in 'Giorn. stor. d. lett. it.', XLVII (1906), pp. 41-66; alla raccolta delle rime dell'A. va aggiunto il sonetto indiriz-

zato nel 1447 a Ludovico Gonzaga, che si legge nel Cod. Vat. Reg. 1973, c. 23). Fu uno degli arbitri nel compromesso convenuto tra lo Squarcione e il Mantegna nel 1448 ('Arch. Ven.' XXIX, p. 191 ss.); anche più noto è per i suoi versi in onore di Jacopo Bellini, specie per quelli sulla gara che vide il Pisanello superato in celerità ed efficacia dal veneziano giunto nel 1441 a Ferrara dalla 'degna et salsa riva'; a lui si deve il sonetto in lode del Mantegna per un ritratto di monaca, dove la terzina: '*la mano industriosa et l'alto ingegno / l'imagine raccolta nel concepto / scolpì in pictura propria et viva et vera*', costituisce probabilmente la più antica caratterizzazione formale della visione lapidea propria del padovano. È probabile che l'A., il quale nel 1461 era guardian grande della Scuola di S. Maria della Carità, non sia stato estraneo all'allogazione dei noti polittici. Morì nel 1468 (P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, p. I, p. 83, n. 10).

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

[4] Cfr. [G. F. Warner], *British Museum, Reproductions from Illuminated Manuscripts*, series I, Londra (1910'), p. 15, tav. XLVIII, dove la miniatura è ritenuta opera probabile di quel Marsilio da Bologna, sul quale ci ripromettiamo di tornare in una prossima occasione.

[5] Del 1460 è il noto codice del Correr (314. V. 351) e del 1463 ca. il Vat. Lat. 6852.

[6] Il procedimento, comune tra i pittori del gruppo padovano, fu adottato anche dagli artisti tardogotici, come il Pisanello, specie in disegni da o per medaglie, come i nn. 2593 r. (testa di Adriano) e 2307 (Alfonso d'Aragona) del Gabinetto dei disegni del Louvre. Per il putto si veda il foglio, assegnato a scuola di Donatello, dell'Eremitaggio (Cfr. M. V. Dobroklonski, *I disegni d. scuola italiana del XV e XVI sec. al Museo dell'E.*, Mosca 1940 [*in russo*], n. 6).

[7] Cfr. G. Fiocco, *Michele Giambono*, in 'Venezia', I (1920), p. 227.

[8] Ai lati del trono, su cui siede la Vergine col Bambino, stanno S. Marco e S. Bernardino. La presenza di questi, al posto di S. Cristoforo, il protettore del doge, si spiega col fatto che egli aveva pronosticato al Moro l'elezione al dogado. Cfr. E. Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, Venezia (1859), VI, p. 575.

[9] Su Antonio e Silvestro, si veda: G. Fiocco, *Il rinnovamento toscano dell'Arte del Musaico a Venezia*, in 'Dedalo', IV (1925); Id., *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna (1927), p. 86 ss.; Id., *I giganti di Paolo Uccello*, in 'Rivista d'arte', XVII (1935), p. 402 ss.

[10] Sul manoscritto vedi: H. Martin, in 'Mém. des Antiquaires de France', LIX, pp. 229-267; ed ora: M. Meiss, *Andrea Mantegna as illuminator*, Glückstadt, Amburgo (1957), saggio di perfetta erudizione, la cui tesi tuttavia, della paternità mantegnesca delle miniature, non ci sembra trovare sufficienti ragioni. Va aggiunto che il motivo dell'elefante che regge una torre (c. 39) si ritrova anche a Venezia al sommo dell'arcosolio di S. Isidoro nella basilica marciana; e che Venezia come Giustizia appariva davvero sopra il finestrone di Palazzo ducale sul Molo prima del terremoto del 1511 (Cfr. M. Sanudo, *Diari*, Venezia 1884, XII, col. 80).

[11] Probabilmente di Leonardo è anche il ritratto di doge (Pasquale Malipiero?) in una copia della Promissione di Andrea Venier alla Marciana (Cod. lat. X, 190 [= 3555]), posteriore al 1457 /*tavola* 41 *b*/. Troppo scarsa la decorazione per consentire un giudizio sicuro della Commissione di C. Moro a Franc. Zane, del 1462 (Ibid., Cod. lat. X, 113 [= 3508]) e di quella dello stesso doge Nic. Marcello, del 1466 (Ibid. Cod. lat. X, 238.

Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore

[12] Cfr. [O. Pächt], *Italian Illuminated Manuscripts from 1400 to 1500.* Catalogue of an Exhibition held in the Bodleian Library, Oxford (1948), p. 22, n. 67. Lo stemma nel margine inferiore della stessa c. 14 r., con le armi inquartate dei Loredan e dei Contarini, non forniscono un termine sicuro per la datazione; ricordiamo soltanto che una Pantasilea Contarini, badessa di quel convento nel 1455, morì nel 1461. Cfr. Cicogna, *op. cit.*, V, pp. 13 e 625.

[13] F. Corner, *Ecclesiae Venetae*, Venezia (1749), X, p. 345.

[14] Segnato: cat. 15 (2. be. 2).

[15] Cfr. v. Marle, *op. cit.*, p. 562 R. Pallucchini, *Trésors de l'Art Venitien*, Milan-Bruxelles (1947), p. 70, tav. LXXXVIII (si avverta che la didascalia dell'illustrazione è errata), con la bibliografia precedente.

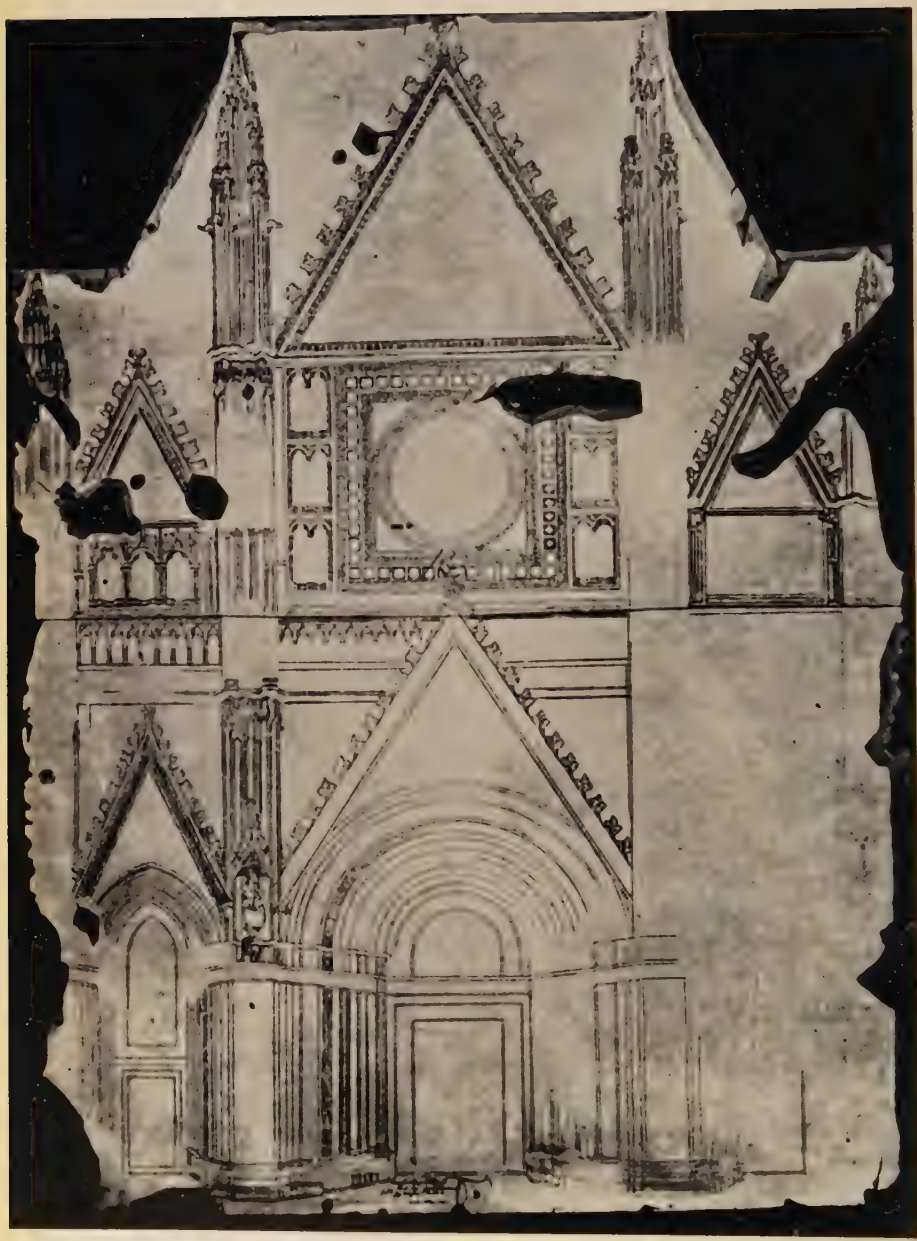
[16] Corner, *op. cit.*, p. 348.

[17] N. 1046 (già n. 13). La scritta nel cartiglio è sospetta. La storia critica del dipinto è piuttosto fortunosa: assegnato al Cossa dal Morelli (*Die Werke Italienischer Meister in d. Galerien v. München, Dresden u. Berlin*, Lipsia 1880, p. 130), non mi pare sia stato conosciuto dal Cavalcaselle; fu dato al Bonsignori dal Frizzoni e dal Weizsäcker (Cat. Staedel del 1900). Il Kristeller (*A. M.*, Londra, 1901, p. 457) si limita a ricordarlo tra le opere attribuite al Mantegna. Di Marco Zoppo è ritenuto nel '*Mantegna*' dei 'Classiques de l'Art' (Parigi, 1911, p. 180). Una attribuzione a Gentile Bellini fu proposta nel cat. dello Staedel del 1924. Ad Ansuino da Forlì pensava nel 1927 il Fiocco (*L'Arte del Mantegna*, p. 149). Del Mantegna giovane lo riconosceva il Berenson negli Elenchi del 1932; e al Maestro lo dava anche il Fiocco nella fondamentale monografia del 1937 (p. 199); alla più antica opinione del Fiocco sembra tornare Renata Cipriani nel suo recente lavoro (*Tutta la pittura del Mantegna*, Milano 1956, p. 79).

[18] E. Tietze-Conrat, *A. Mantegna*, trad. italiana, Firenze (1955), p. 200.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (V-1958)
Autorizz. Tribunale Firenze n. 156 del 28.1.1950 *Sped. in abb. post. gruppo IV*

- Fra' Bevignate: disegno per la facciata di Orvieto (grafico dall'antico)
Orvieto, Museo dell'Opera



2 - Lorenzo Maitani: disegno per la facciata di Orvieto (grafico dall'antico)
Orvieto, Museo dell'Opera

3 - Uno dei primi rilievi di Orvieto *Orvieto, Duomo*

4 - Fra' Bevignate: 'Madonna' *Todi, Duomo*

5 - Fra' Bevignate: 'Il Vescovo e l'angelo' *Todi, Duomo*

6 - Arte di fra' Bevignate: 'Capitello' *Todi, Museo*

7 a - *Arte di fra' Bevignate: 'l'albero della scienza del bene e del male'*

7 b - *Arte di fra' Bevignate: 'tralcio di vite'* *Todi, Duomo*

8 a - *Il Rosso perugino (?): Virtù*

8 b - *Il Rosso perugino (?): 'Madonna'* *Todi, Duomo*

9 a, b - *Il Rosso perugino (?): 'Angeli turiferari'* *Todi, Museo Civico*

10 - *Arnolfo di Cambio: part. del ciborio di San Paolo* *Roma, San Paolo fuori le mura*

11 - Fra' Bevignate: part. del modelletto ligneo della Madonna *Orvieto, Museo dell'Opera*

12 - Fra' Bevignate: Capitello *Todi, Duomo*

13 - Particolare degli ultimi rilievi *Orvieto, Duomo*

14 - Lando di Pietro: frammento di Crocifisso Siena, Basilica di San Bernardino all'Osservanza

15 - Lando di Pietro: frammento di Crocifisso Siena, Basilica di San Bernardino all'Osservanza

16 - Antonello da Messina: 'Annunziata' *Monaco, Pinacoteca*

17 - 'Pseudo Pier Francesco Fiorentino': Madonna col Bambino' *raccolta privata*

18 - Biagio d'Antonio: 'Madonna col Bambino' *raccolta privata*

19 - Fra' Paolo Novelli: 'Il viaggio di Giacobbe'

Bologna, San Michele in Bosco

20 - Fra' Paolo Novelli: 'Giacobbe e Rachele' *Bologna, San Michele in Bosco*

21 - Fra' Paolo Novelli: 'Morte di Giacobbe' *Bologna, San Michele in Bosco*

22 - Fra' Paolo Novelli: 'Il sacrificio di Noè' *Bologna, San Michele in Bosco*

23 - Fra' Paolo Novelli: part. dell'affresco precedente *Bologna, San Michele in Bosco*

24 - Fra' Paolo Novelli: part. del 'Sacrificio di Noè' *Bologna, San Michele in Bosco*

25 - Fra' Paolo Novelli: 'La strage dei Sichemiti' *Bologna, San Michele in Bosco*

26 - Fra' Paolo Novelli: part. dell'affresco precedente *Bologna, San Michele in Bosco*

27 - Fra' Paolo Novelli: part. della 'Strage dei Sichemiti' *Bologna, San Michele in Bosco*

28 - Parmigianino: 'Adorazione dei Magi' *Taggia, San Domenico*

29 - Francesco Grassia: 'Allegoria della vita umana' *ubicazione ignota*

30 - 'Maestro riminese di Santa Colomba': 'Ascensione' *Torino, Gall. Sabauda*

31 - *'Maestro riminese di Santa Colomba': 'Gli Angioli al sepolcro'*
Parigi, Museo Jacquemart-André

32 - 'Maestro riminese di Santa Colomba': 'Crocefissione' *Griessmannsdorf, conte Ingenheim*

La deposizione dalla croce
o nel sepolcro

Gesù al Limbo

33 - 'Maestro riminese di Santa Colomba': ricostruzione del dossale

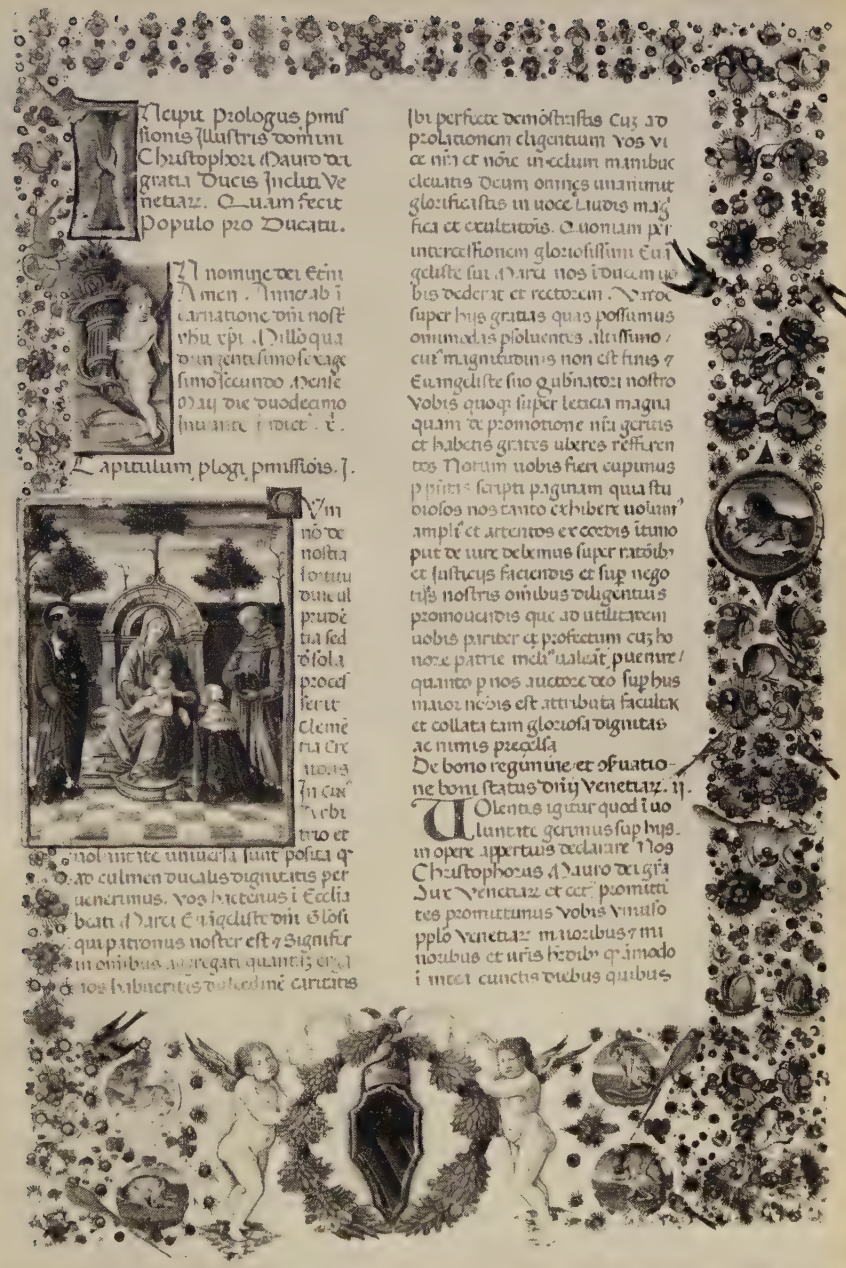
34 - 'Maestro riminese di Santa Colomba': 'Deposizione' *ubicazione ignota*

35 - *Leonardo Bellini (?): ritratto di Jacopo Marcello dal 'Passio Sancti Mauritii'*
Parigi, Bibl. dell'Arsenale

36 a, b - *Leonardo Bellini (?): due miniature dal 'Passio Sancti Mauritii'* *Parigi, Bibl. dell'Arsenale*

37 - Marco Zoppo (?): 'Il Guarino offre la « Geografia» di Strabone a J. Marcello'
Albi, Bibl. Rochegude

38 - Marco Zoppo (?): 'J. Marcello offre la « Geografia» di Strabone e Renato d'Angiò'
Albi, Bibl. Rochegude



Incipit prologus primi sionis illustris domini Christofori Mauro dei gratia Ducis inclite Venetiarum. Quam fecit Populo pro Ducatu.

In nomine dei eterni Amen. Anno ab incarnatione dñi nostri yhu xpi. Millesimo quadringentesimo secundo Mense May die duodecimo Indictione [illegible].

Capitulum prologi promissionis.

Cum nō de nostra fortuna dubitemus prudentia sed ōsolā processerit clemētia dei omnipotentis cui verbi gratia et nobilitate universa sunt posita qui ad culmen ducalis dignitatis pervenerimus. Vos hactenus i Ecclia beati Marci Evangeliste dñi glōsi qui patronus noster est & significatum omnibus congregati quantis erga nos habueritis dilectionis affectibus

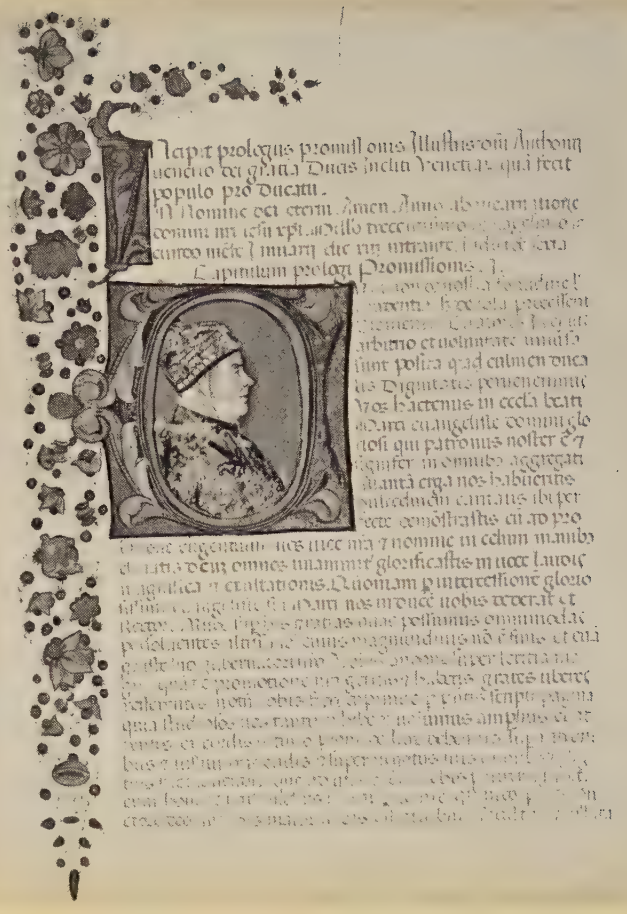
ibi perfecte demōstrastis Cuius ad prolationem elegantium vos vi ce nīa et nōie universum manibus cleratis deum omnes unanimiter glorificastis in voce laudis magnifici et exaltavōis. Quonam pīa interrogationem gloriosissimum eum gessiste sui Marci nos i ducem ubis dederat et rectorem. Vnde super hijs gratias quas possumus omnimodas psolventes altissimo / cui magnificentie non est finis & Evangeliste sino gubernatori nostro Vobis quoq; super tenacia magna quam de promotione nīa geritis et habens grates ulteres reffirentes Notum uobis fieri cupimus p presentis scripti paginam qualiter gloriosos nos tanto exhibere volumus amplius et attentos et celsis itumo put de iure debemus super ratōib et iustitijs faciendis et sup negotijs nostris omnibus diligentius promouendis que ad utilitatem uobis pariter et profectum cuius honore patrie mdā[illegible] putemus / quanto p nos auctore deo sup hus maiorē nobis est attributa facultas et collata tam gloriosa dignitas ac nimis preclara

De bono regimine et observatione boni status dñij Venetiarum.

Volentes igitur quod i uo luntate geritis sup hus in opere apertius declarare Nos Christophorus Mauro dei gra Dux Venetiarum et cet promittimus promittimus Vobis Vniuso pplo Venetiarum in uoribus & minoribus et uris heredib & imodo i antea cunctis diebus quibus

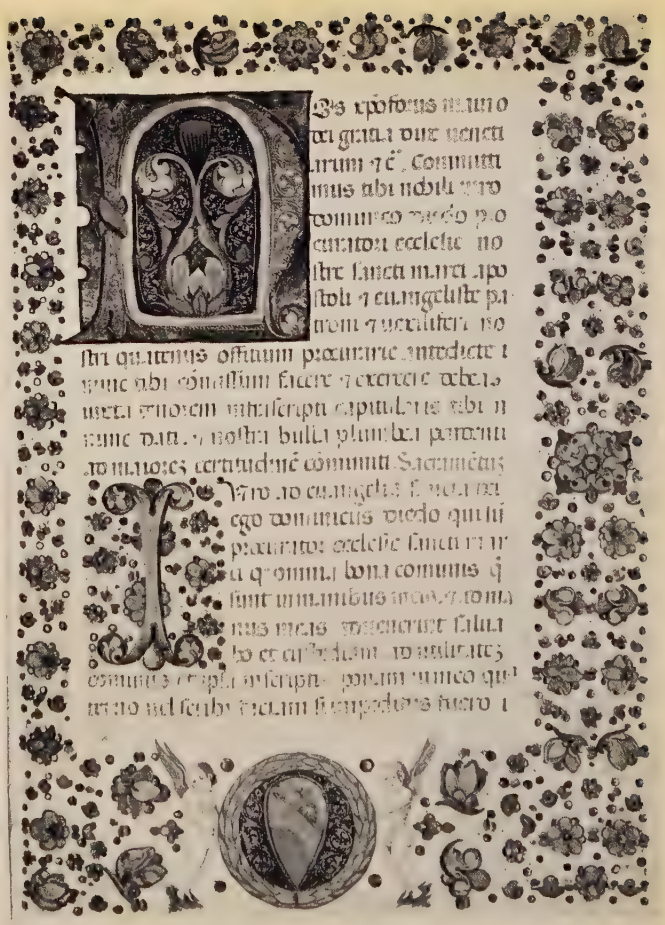
40 a, b - *Leonardo Bellini: dalla 'Promissione di C. Moro'* *Londra, British Museum*

41 a *Leonardo Bellini: 'Promissione di C. Moro'* *Londra, British Museum*

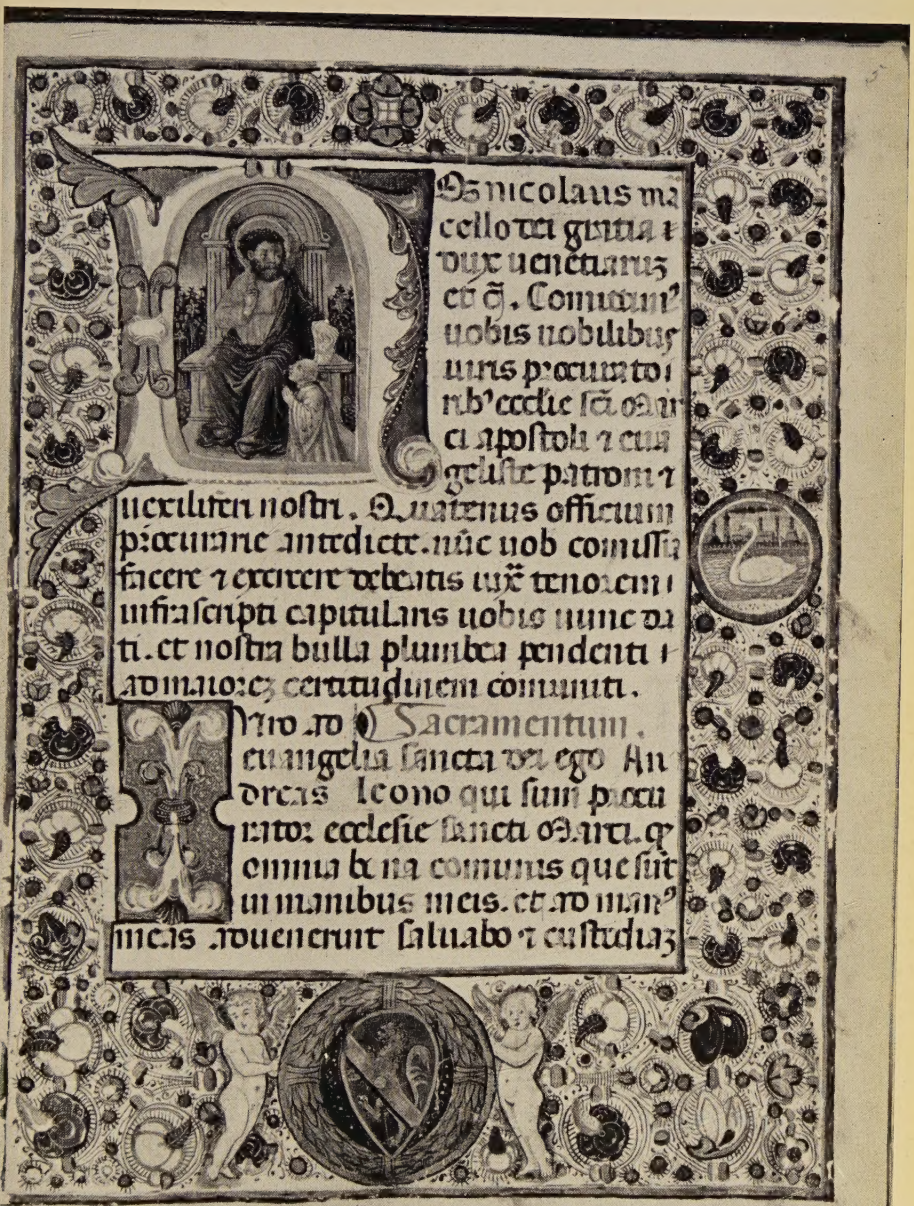


41 b - *Leonardo Bellini: 'Ritratto di doge'* *Venezia, Bibl. Marciana*

42 a - *Leonardo Bellini: 'Salterio'* *Oxford, Bodleian Library*



42 b - *Leonardo Bellini: 'Commissione di Cristoforo Moro a Domenico Diedo'* *Boston, Museo Gardner*



43 - *Leonardo Bellini: 'Commissione ad A. Lion'* *Venezia, Bibl. Marciana*

44 a - *Leonardo Bellini: 'Commissione ad A. Lion' (1473)*
Venezia, Bibl. Marciana

44 b - *Leonardo Bellini: 'Commissione a Leonardo Contarini'*
Venezia, Museo Correr

L'Istituto per la Collaborazione Culturale e la Casa editrice G. C. Sansoni S.p.A. che ne ha curato la parte editoriale sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini, presentano la

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE

15 volumi formato mm. 296 × 220 rilegati in tela,
15.000 colonne di testo, 5.600 tavole in nero fuori testo,
1.400 tavole a colori.

Volume I - Aalto - Asia Anteriore Antica; Volume II - Asia Centrale - Brunelleschi; Volume III - Buddhismo - Cosmografia e Cartografia; Volume IV - Cossa-Escatologia; Volume V - Eschimesi e Paleosiberiane culture - Germania; Volume VI - Ghana - Gruenewald; Volume VII - Guardi - Ispano-Romani centri; Volume VIII - Israele - Mercato dell'arte; Volume IX - Meso-americana protostoria - Norvegia; Volume X - Nubiani centri - Preromanico Medioevo; Volume XI - Primitivismo - Romanico; Volume XII - Romanismo - Steppe culture; Volume XIII - Storiche figurazioni - Tintoretto; Volume XIV - Tipologia - Zurbaran; Volume XV - Indici.

Condizioni di vendita

L. 260.000 pagabili anticipatamente all'atto dell'impegno di acquisto dell'opera.

L. 285.000 pagabili in ragione di L. 19.000 alla consegna di ciascun volume oppure a rate mensili di L. 10.000.

L. 300.000 pagabili a rate mensili di L. 5.000.

L'Enciclopedia Universale dell'Arte può essere acquistata presso tutte le principali librerie italiane e, per la vendita rateale, presso le Agenzie provinciali della Unione Editoriale S.p.A., Roma, Lungotevere A. da Brescia, 15 - che ne ha l'esclusività per l'Italia.

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie.* Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** - *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù,** *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

Alessandro Parronchi - **Artisti toscani del primo Novecento.**

SANSONI FIRENZE